

كان يخشى أن تطول به رحلة المرض وردد أن لا يتقله الله على أرضه، إن الحياة لا تلاق إن اجتمع فيها الكبر والمرض، فعجل الله بمرضه.. فرحل بعد حياة حافلة بصراع مع الأفكار، وجهاد مع الأقدار، في بيئة غلبت عليها الأمية والفقر وقسوة الحياة هي حال البلاد، لا يمكث فيها إلا النساء والأطفال وذوو العاهات وأصحاب الحرف الوضيعة، وفرص الكفيف كانت ضيقة فليس له من الخيارات المتعددة، وليس له إلا العلم لكي يخرج من إطاره الضيق، وبدأ حيث كانت البداية في مدرسة بدائية للكتاب عند المطوعة صالحة الشمالي.. وانطلق برحلة العلم وخرج من أجوائه الخاصة إلى آفاق المعرفة يحده فكر نير وشعور وطني متاجج، وروح عربية خالصة.. عايش ثلاثة أجيال وتعلق مع أبناء كل جيل وليس كغيره من أترابه الذين هجروا الأدب والفكر لعدم انسجامهم مع الجيل الذي يصغرهم.. كان مع الجميع، يذهب لدعوة الطلبة الصغار في المدارس ويلقي عليهم كلمات النصح والإرشاد ويشجعهم على القراءة، كما لا يتردد عن تلبية كل دعوة ويعتبرها تحية لابد من الرد عليها رغم مشقة الذهاب والمجيء عنده.. بالإضافة إلى المجالس الخاصة «الدواوين» وما يتطلبه الرابط الاجتماعي من زيارة الناس في كل مناسبة سارة كانت أو حزينة.

كان يتردد على المكتبات العامة وجمعتني به كثيرا تلك المكتبة التي بجوار المعهد الديني في سوق مزدهم يربط بين ساحة الصرافين وشارع أحمد الجابر بين الصفاة ودرؤاسة لعبد الرزاق، أمين المكتبة فيها المرحوم سهيل الزكي، ومساعدته القارئ ناصر حسين محمد، ويجلس بقرب أحدهما بعد أن يطلب كتابا ويحدد فصله وصفحته وينصت ويصغي معه لقارئ الموضوع ونستفيد أكثر من القراءة العشوائية.. ويرشدنا إلى المراجع الفقهية وينصحننا بقراءة المهم والأهم ويوفر علينا عناء قراءة ما هو دون ذلك، ويرشدنا إلى المراجع في كتب الأدب، ولكنه كان يضع مذكرات له حسين «الأيام» فوق كل مقام.. يتأثر بتلك البيئة الريفية الفقيرة التي خرج منها الدكتور طه، وشق طريقه من تلك الأجواء المظلمة إلى طريق النور ورحلة الإصرار من القرية النائية إلى العاصمة الكبرى التي يتيه فيها المبصرون الحذرون، فسلك طرقاتها وأسواقها إلى مركز المدينة القديمة حيث الأزهر ومقام الحسين والمساجد المترابطة في قلب العاصمة.. وبإصرار وكبرياء شق طريقه نحو الأزهر، رغم عدم اقتناعه بالكتب الصغرى التي يرفض المتعلقون بها أن تجدد، فرفع راية الاحتجاج على الأنظمة التقليدية في الدراسة والتدريس وطرح موضوع الشك في نواح عدة من البحث، وخاصة الشعر الجاهلي وبعض روايات الأدب المصطنعة.. ويشده كتاب الأيام شدا إلى الله ويتمنى لو تصفح ورقاته كل يوم ليقف على زوايا دقيقة لا تكتمل صورها إلا في ذهنه عندما يقارنها بحالاته الخاصة في صغره.. هناك قرية نائية في الريف المصري، وبينت لا تبعد عن حال القرية حيث البساطة وحياة لا تبعد عن حياة الفلاح، منازل طينية يداهمها الليل مبكرا فتكف عن الحركة لتستقبل ليلا طويلا مملا يقضي معظمه بين اليقظة والنوم ويتكور في لحافه ولا يبدي من جسده شيئا، ويحكم الغطاء على رأسه ويديه ورجليه حتى لا تؤذيه العفاريات ولا يقرب منه الجن فيخرجون من مكانهم إلى عالم الأنس، وخاصة وأن الكل ينام فلا يجد من يدافع عنه.. هكذا كان حديث الناس وشاغله، وعمته الليل الطويل لعدم دخول الكهرباء في البلاد كانت تزاوّل الإنسان وتجعله في خيفة من أمرها.

وفي الصباح يخرج ليتحسس حائط البيت ويسمع صخب الحي الضيق وتأتي أخته وتجده بعنف إلى داخل البيت ليكون في مأمن عن مخاطر الطريق حيث الدواب التي تحمل أثقال الناس، ويسمع ضجيج الأطفال ويود الالتحاق بهم ولكن كيف يكون له ذلك وهم يتراخضون من شارع إلى شارع ويمازحون ويعاكسون الآخرين، ويجرون مصنفين وراء المعتوهين الهائمين في الطرقات.

أما سلامة البصر فلا يعيها وهو طفل صغير، أطياف متقطعة يحاول أن يجمع منها صورة فتتسرع عند الذاكرة، يقول إنني لا أعرف ما تكون الألوان ولو صورتها لأشفت غليلي، عندما يصف لي مرافقي وأنا في الأسفار لا أتمتع إلا بروائح الورود، دون أن أعرف ألوانها وكيف ذلك وأنا الكاتب الذي لا تكتمل عنده الصور الجميلة إلا بمعرفة الألوان.

أم حنون يبكيها حالي فتخاف علي من الطريق ومخاطر المارة والعربات والحمير والبغال ولم نألف السيارات بعد، وكانت تخشى علي من عنف الصبية حتى الذين يصغروني، فأمات هذا الحرص في الشجاعة ولم أطق السير لوحدي في الطرقات لوحدي حتى الكبر.. والوالدي شديد علي إلى درجة القسوة لكن لا يشعرني بأنني أقل من غيري من اخوتي، وكل ذلك لم يترك في نفسي جرحا كما ترك امتناعه عن معالجة عيني حتى أكلهما الرمد، كان يأخذني إلى من يقرأ عليهما، كما يفعل الجبهة الآن، مع الفارق.. إن الأولين علموه بجهالة بلا علم أما الآن

ليلة

بلد

الدواع

• عبد الله خلف

فالتجاهل رغم علمهم لتصيد السذج والمغفلين.. ونصحوا والدي أن يذهب بي للأطباء في العراق أو إيران ولكنه فضل القراءة، حتى ألقاني في غياهب الظلمة وقدري المظلم مدى الحياة.

هذا الأسى والإحساس بالمرارة جعلته في صراع مع نفسه ليتحدى واقعه ويخرج من سجنه إلى النور والحياة، وأسعفه ذكاؤه وهو يتلقى دروس حفظ القرآن عند المطوعة صالحة الشمالي، غيره كان ينظر في لوحه الحجري وأجزاء من ربعة القرآن وهذا يعتمد على صفاء ذهنه ورغبته في التعليم..

كبر الطفل عبدالرزاق بن إبراهيم وتلقى علوم اللغة والفقه حتى نبغ فيهما.. إلى أن صار أول كويتي يلقي دروساً في المجالس الدينية الحسينية.. كما عمل قاضياً.. ولكنه كان يميز ما يوافق العقل ويرفض ما يجافيه، عرف أن في هذه العلوم شوائب منها ما يطلق عليها بالإسرائيليات وأخرى تراكمت منذ عهود التخلف، اطلع على التراث الديني حسب المذاهب واختلاف الملل فوجد التطرف الذي يوقع المسلمين في خلاف أزمي.. وتعلم الناس إلى أن جاء حاضراً فتألم أكثر لظهور التطرف رغم التقدم العلمي وكان الناس في عصرنا يعودون إلى جاهلية تفوق جهل الآباء الأميين.

ترك الاكتساب بالدين لعدم قناعته به والناس في خُلف وتفرق.. هجر ذلك ليتفرغ للأدب، دخل العمل الوظيفي سنة ١٩٥٦ كأمين مكتبة إدارة المطبوعات حتى صارت وزارة الإعلام وبقي يرضى هذه المكتبة إلى أن عظمت وتحول مكتبه إلى منتدى أدبي.. يبحث ويقرأ ويكتب ويستعين به الناس متسائلين، انفردت طرق سوية أمامه فأبصر فيها نوراً بعد تلك المعاناة ولقي الفرج بعد المرارة وأدرك فكراً نيراً متحرراً من التعصب.. ومن الأدب عرف جوهر الدين وغاية الأديان الأخرى.

انشغل بالقضايا الوطنية من سنة «المجلس التشريعي» في ١٩٣٨ حيث كان عمره ٢٢ عاماً كان عضواً في لجنة التوعية وخطب مع الخطباء. وكان يلبس «الدشداشة» ويعتمر بغترة زرقاء دون عقاب حسب رواية الأستاذ عبدالعزيز جعفر.

وبعد أن تآزمت الأحوال في هذه الفترة احتجب إلى أن أسدلت الستارة على أحداثها. عاد بعد ذلك إلى النوادي الثقافية فاشترك في النادي الثقافي القومي الكويتي عام ١٩٥٢ وكتب في صفح الخمسينات ومجلاتها، مجلة الإيمان، وصدى الإيمان، وكتب في الخارج بمجلة العرفان اللبنانية والرسالة المصرية للزيات وجريدة البحرين، وفي الكويت بجريدة الشعب التي أصدرها الأستاذ خالد خلف، ومجلة البعثة التي أصدرها طلبة الكويت في القاهرة سنة ١٩٤٦. ثم تجلى في مجلة العربي، وانطلق بإبداعاته الأدبية في مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء منذ ١٩٦٦.

وكانت مقالاته تعبر عن إحساسه الوطني والقومي. قال عنه الأستاذ خالد سعود الزيد في كتابه أدباء الكويت في قرنين الجزء الثاني «إنه عربي الوجدان واللسان، حرمة نعمة الحياة البصر فأشرق ببصيرته عليها معطياً إياها العطاء الأوفى توقف أثرابه عن الكتابة فواصل هو يكتب في الصحف والمجلات...». وقال عنه الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - إصدار رابطة الأدباء - ١٩٧٣ «هو أسخى كتاب المقالة في الكويت، وما من حادثة إلا ويكون هو أول الكاتبين عنها» وجاءت سيرته مفصلة في كتاب الأدبية ليلي محمد صالح (أدباء وأدبيات الكويت أعضاء الرابطة) ١٩٦٤ - ١٩٩٦.

وهكذا شق حياته من وراء حجب الظلام لتشرق له الدنيا بعد مرارة العيش.. وينطبق على حاله ما تفجر من قول الشاعر محمد الفايز في مذكرات بحار قوله:

ومن الشמוש اللاهيات وجمرها

ومن المرارة تُخلق الأفكار

قد علمتنا الشمس كيف تُضاء في

حلك الظلام مع السرى الأنوار

سرُّ الحياة بأن تُعكس ليلها

وتشع حيث تحيطك الأستار

ولكل صقر رحلة وتنقل

ولكل نجم قمة ومدار

والأرض كالإنسان فيه محبة

وبه جحيم الحقد والإيثار

رحم الله أستاذاً عبدالرزاق البصير الذي ودعناه إلى مثواه الأخير ويجوار ربه الغافر الكريم في صباح

الاثنين الخامس من أبريل سنة ١٩٩٩.

عبدالله زكريا الأنصاري

عبدالرزاق البصير

● د. نجمة إدريس

يومكم إشراق وبهجة ..
وحضوركم أجمل صباح أهدتنا إياه هذه الجلسة الحميمة .. هذا البوح
الأليف .. والعيون المزروعة وداً ورضى ..
دعونا في البدء نستأنس بهذا الشعر الذي كتبه رجل رقيق الحاشية،
خفيض الصوت، هادئ الخطو والجلاسة والإيماءة، وكأنه يطأ قطن الغيم أو
أكؤس الزهر فيخشى أن يروّع عليها. لذا يأتي صوته همساً، وحضوره خفة،
وإيماءة إشارة ملقاة بالحياء ..
<http://Archivebeta.Sakhalin.com>
يقول عبدالله زكريا الأنصاري من نص بعنوان: «الأمر أمرك»:

الأمر أمرك ليس غيرك إن منعت وإن سقيت
الأمر أمرك ليس غيرك إن جفوت أو ارتضيت
الأمر أمرك ليس غيرك إن دنوت وإن نأيت
الأمر أمرك ليس غيرك إن أطعت وإن عصيت

يا ملهم الشعراء آيات البيان بكل بيت
يا مخزن الفكر المجنح كم سموت، كم اعتليت
يا خمرة الخلد المعتقدة المشوشة الكمية
يا منبع الإلهام كم من نبعك الصافي احتسيت
وكرعت منه فرسخت عطفي خمرك فازدهيت
كم رحت أرشف من لماك السلسبيل فما اكتفيت
وظفقت أسبح في هواك وما ضللت وما غويت
ونهلته روح الشعر ملء مشاعري حتى بكيت

يا شعريا قبسا به وجهتي وجهي واهتديت
وبصرت ألوان الرؤى ملء الجوارح واجتليت
ريح النبوة فيك تحيي من عبيرك كل ميت

عندما اقترحت لجنتنا الثقافية في قسم اللغة العربية هذا الحفل التكريمي لأديبينا الجليلين عبدالله زكريا الأنصاري وعبدالرزاق البصير وجدت نفسي مدفوعة برغبة قلبية للمساهمة في هذا التكريم، لا لأشرح هذه الظاهرة الأدبية المتمثلة بضيئينا الكريمين بحيادية أكاديمية باردة، وإنما لأعبر عن شعور إنساني خاص يربطني بهما، شعور تكون ونما منذ سنوات صباي الباكر عندما كنت ما أزال طالبة في السنة الثالثة في صف الليسانس في قسم اللغة العربية، طالبة لم تتعد العشرين، ترنو بقلق وتردد إلى تلك الساحة المهيبة المغربية، ساحة الأدب والفكر والشعر. فتراها تارة أطول من قامتها، وأوسع مدى من عالمها الصغير المقفر، وتراها تارة أخرى قلعة شامخة بأبواب باذخة الطول يحرسها سدنتها، وترى أن الوصول إلى الحديقة يستلزم المرور بحراس بواباتها والاستئناس بقبولهم وبشاشتهم. ومن هنا بدأ التواصل المبكر، ممتزجا بالتحفظ حيناً وبالجرأة حيناً آخر.

كنت أرمق حينها ذلك الرجل المختلف(*) مرة ومرات في زياراتي القليلة إلى رابطة الأدباء.. ذلك الرجل المشتغل بعباءته ونظارتيه الغامقتين، المشرع ابتسامته الواسعة على الحياة، المرفه سمعه لديب صخبها وعنفوانها، يتشربه ببصيرته وحسه المتوهج. رجل يحفه البشر أينما حل، وتصاحبه الدعابة، وتضج أعطافه تفاعلا وانسجاما مع ما حوله ومن حوله، وكأنه بذلك أدرك للحياة سرا مكنونا مغريا يشخص نحوه بابتسامة سخي لا تنتهي.. سرا لا يدركه أولئك المتجهمون من المبصرين! لعل أستاذي البصير يتذكر تعرفه الأول بي عن طريق تلك المقالة التي نشرتها في البيان أواخر السبعينات عندما كنت ما أزال طالبة على مقاعد الدراسة، أرد فيها على موضوعه المطروح للنقاش حول «وحدة الأدب العربي». ولعله يذكر أيضا تلك الروح المتحفزة المتحدية التي كانت تشمل مقالتي. روح فيها من حماس الشباب وفورته وتباهيه ما ظهر جليا في تلك الأسئلة المدبية، وفي المناكفة والمشاكسة واستعراض العضلات الفكرية. ألم أكن أجادل عبدالرزاق البصير؟

إنني لا بد من إثبات الوجود!.. وتطبيق مقولة: أنا أفكر، إذن أنا موجود. لقد كانت مجرد لعبة مبهرة عودتني السير على الحبال الصعبة، ثم مع مرور الأيام وجريان العمر بدأت أدرك بأن اللعبة غدت مسؤولية، وإنني متورطة جدا بهذه المسؤولية.

أما أستاذي الأنصاري فمازلت أحتفظ برسالاته المطولة المرسلة لي بتاريخ 19 يناير 1979، وفيها من العناية والإكبار ما أدهشني وملأني امتنانا.. أنا الفتاة الغرة الملتحفة بصمتها وغموضها آنذاك، يتحفني أديب جليل مثله بكرمه وتواضعه. وقد وددت أن أستشهد ببعض مقاطع من تلك الرسالة الحميمة، لولا أنني وجدت فيها ما يشي بمدح الذات وتقريظها، وهذا مما لا يجوز في هذا المقام ولا في أي مقام آخر أيضا. وإنني إذ أتى على ذكر هذه الرسالة، فإن دافعي الأوحد هو الإشارة إلى ما تميز به عبدالله زكريا الأنصاري من تواضع جم، وإنسانية غامرة، ورغبة في بث الثقة والاعتداد بالنفس في

أرواح الناشئة، وأشعارهم بخيرية رؤاهم وعرسهم الغض.

وهكذا كان أدبيانا الجليلان على جانب من الكرم والحنو، لا يسفهان رأيا، ولا يستهجنان التجارب الغضة والأعواد الطرية، في حين قد يلجأ غيرهما من الأدباء الكبار في تعاملهم مع الناشئة إلى أسلوب القسوة والزجر وتقليم الأجنحة، محتسبين الخير فيما يفعلون، ولكن كم لهم من ضحايا، ومواهب ذهبت بندا!

إن كنا نحتفي اليوم برجلين أحبا الأدب والفكر وروضا نفسيهما على الخوض في غماره، فإننا بالأحرى نحتفي بمعلم من معالم حياتنا الأدبية، وبحقبة تنعكس فيها جهود التأسيس لحركة أدبية ناشطة تحمل مذاق التفتح والتحديث، وعنفوان الانطلاقة نحو التسابق مع عالم متغير، عالم يرفد المشهد الثقافي بشتى التيارات والرؤى، ويعيد صياغة الفناعات القديمة، ويخلخلها، أو يصنع حولها الحروب الصغيرة، والشرارات الماكرة التي تحيل السماء إلى مهرجان للألعاب النارية... يتألق بعضها ويبهز وينطفئ بعضها إلى هشيم.

وسط هذا الجو الثقافي المواري على امتداد الوطن العربي إبان خمسينات وستينات هذا القرن، كانت الأصابع المشاكسة الطموحة ترتعش بانفعال وجرأة راسمة لنا مشروع لوحة تستحق أن نحقق بها ونفك خطوط ألوانها: في العراق تنظر نازك الملائكة لقصيدة التفعيلة، وترقد نظريتها بأراء نقدية رصينة في شكل ومضمون حركة الشعر الحر.. بينما يتألق السياب معها ويتجلى وهو يكابد الحنين والمرض والتمرد. وفي لبنان يقف خليل حاوي مبشرا بولادة حضارة أمة من رماد فينيقيها المحترق. وفي سوريا يتحدى أدونيس الاعتيادية والحياد بالبحث عن لغة تتركب صهوة المخالفة وتنخر جواد الدهشة. بينما كان نزار قباني يلعب بالألوان والموسيقى متمردا على آراء القبيلة في المرأة ومحرمات المجتمع والسياسة. وفي مصر كان صلاح عبدالصبور يغرق في أحزانه الصوفية الباهرة، ويلوب عبدالمعطي حجازي في شوارع الغربة ودروب مدينة بلا قلب. ماذا يجمع بين هؤلاء جميعا، وبين أدبيينا عبدالله الأنصاري وعبدالرزاق البصير؟ أليسوا جميعا أبناء حقبة تاريخية واحدة، وجيل واحد؟ إن نظرة فاحصة لسنوات ميلادهم ترينا أنهم جميعا ولدوا في العقد الثاني من القرن العشرين، وإن شذ واحد أو اثنان فإن ذلك لن يبعد بنا عن مطالع العقد الثالث. فقد ولدت نازك عام 1923 والسياب ونزار عام 1926 و خليل حاوي عام 1920 وعبدالله زكريا الأنصاري عام 1922 وعبدالرزاق البصير عام 1923، ولو بحثنا عن الأخيرين (عبدالله زكريا. والبصير) بين عامي 1950، 1960 وهي فترة تألق شعراء وأدباء الطليعة، وموران آرائهم التجديدية في الشعر ووظيفة الأدب، نقول لو بحثنا عنهما في هذا الجو الصاخب عربيا، لوجدنا عبدالله زكريا جالسا إلى مكتبه في بيت الكويت في القاهرة ينجز مهام وظيفته، أو ربما متجولا في شوارع القاهرة وأنديتها الأدبية، لاقطا بأذنيه وحواسه ما تضح به من أطروحات متقبلا حينا، ومتحفظا أحيانا أخرى. تدفعه رغبة الشغف بالجديد تارة، ويصده تارة أخرى الخوف من ضياع هوية القصيدة العربية، والخشية على قناعات يؤمن بأنها أسس وركائز لفن الشعر وأنها ماتزال تمتلك حرمتها وقدسيتها. كان التجديد في شكل القصيدة خاصة يחדش في نفسه ذلك الإطار المؤلف والحميم للقصيدة المتساوية الأقطار التي ما خرج يوما على ألفتها وتقليدية شكلها فيما كتب من نتاج شعري. فقد

كان التجديد في نظره.. وهو مع التجديد دائما.. هو ما مس مضمون القصيدة، هو ما تتضمنه من تجليات واندياحات تخرج بها عن إطار المكروه والمعاد.. هو تلك الجرأة على إثارة المدهش والمختلف اللذين يتخلقان في رحم المعاناة، وأتون العاطفة الصادقة. وطالما أسهب عبد الله زكريا الأنصاري وأفاض في الحديث عن ارتباط النص المؤثر بالشعور الصادق والإحساس المتوافر بالاحتدام واللذة حين الدخول في عالم القصيدة. وقد لا يطول استغرابنا إذا عرفنا بأن المنحنى الأكثر بروزا في شعر الأنصاري، هو الحديث عن ماهية الشعر.. عن كيفية تخلقه في المخيلة.. عن غواياته وإغراءاته.. لذة وصله وعذابات صدوده... عوالمه المروعة وموسيقاه المهيبة الغامضة التي لا تهبط إلا على من «خصه الله بحمل رسالة الشعر الإنسانية» على حد تعبيره.

نعم كان عبد الله زكريا الأنصاري مع التجديد دائما لأن في التجديد تطورا ونماء وحياة. ولكنه كان يتحفظ إزاء التماذي وكسر القوانين، فهو يؤمن إيمانا راسخا بجملة من الشروط تحكم أي جنس من الأجناس الأدبية. وتلك الشروط - في نظره - لازمة للمحافظة على نسقه واستمراره وحضوره المشروع.

ولو التفتنا إلى رفيق دربه وابن جيله الأستاذ عبد الرزاق البصير في ذات الفترة الزاخرة بمخاضات التغيير على نطاق الأدب العربي عامة، لوجدناه عاكفا على تحرير مقالاته الصحفية وشذراته الفكرية والأدبية، أو منكبا على القراءة في كتب الشعر والتراث، مأخوذا بشخصياتها المتجددة وزخم عصورها التي تملؤه إعجابا وتقديرا. وهو في غمر استجلايه لمكونات التراث وترنحه أمام لذة اكتشاف روحه المتجددة، ينطلق ببصيرته أيضا نحو ما يضح به عصره من معطيات فكرية وأدبية، يقبس من رياضها ويسير في ركاب قطارها المنطلق إلى الأمام.

وكان له مع أعلام عصره من الأدباء والشعراء أكثر من وقفة واستجلاء، إن لم تكن صداقة قلبية وتماسا روحيا. ألم يرشحه طه حسين عضوا في مجمع اللغة العربية في القاهرة؟ ألم يجالسه فهد العسكر، ويبهره بنكهة حديثه الطازج ورؤاه المختلفة؟ ألم يغره بمجالسته وصداقته وتلمس تلك الروح المختلفة في وسط كانت ما تزال تحكمه التقليدية والركود؟

ومن هنا أدرك عبد الرزاق البصير أن التقيؤ بظلال التراث فقط فيه خيانة للحياة وللسنة تجدها. وأدرك أيضا أن في التنكر لذلك الميراث الثر انبتاتا غير محمود يعري روح الأمة من هويتها وسيمائها. ووجد أن التواصل بين الأصالة والمعاصرة هو الطريق الأكثر أمنا وسلامة.

لعل الملمح المهم في فكر البصير هو أنه فكر متنوع ملون يستوحي شجرة المعرفة الإنسانية ويبارك تفرعات غصونها وتلون أنساقها. فكتبه تكاد تكون مائدة عامرة بصنوف المشارب العقلية والمآكل الروحية، فهناك الأدب والاجتماع والفلسفة واللغويات، وهناك التاريخ والتراجم وشذرات من السير، وهناك أبو ذؤيب الهذلي والعباس بن الأحنف وحافظ إبراهيم وسومرست موم. إنه مشهد عامر للثقافة الإنسانية واندياحاتها، مشهد لا يزال أستاذنا البصير ملتزما بسبل أغواره حتى يومنا هذا، عبر ما يسجل ويكتب من مقالات وموضوعات في الصحافة المحلية. ولعل هذا الاستمرار في التواصل والعطاء يشير إلى سمة التجدد والتفاعل والالتزام بدوره

الاجتماعي الذي قطعه على نفسه وأخلص له . ألم يقل في كتابه «تأملات في الأدب والحياة» ما نصه :

«إن الأديب الحق هو ذلك الذي يتأثر بالأحداث ويؤثر فيها . أما الفرد المنعزل عن الحياة لا يكاد يعرف عنها شيئاً فإننا لا نستطيع أن نسميه إلا أديباً مزيفاً . لأن الأديب الحق هو الذي يقوم بتأدية رسالته كما يجب حتى ولو أدى ذلك إلى إزعاجه أو اضطهاده لأن ذلك من صميم مسؤولياته» .

ولعله من فضلة القول أن نشيد في ختام هذه الكلمة بما اشتملت عليه آراء أديبينا الفاضلين عبد الله زكريا الأنصاري وعبد الرزاق البصير من تفاؤل ورؤية خيرية للأمور وروح طموحة وإخلاص للقيم الإنسانية والمثل العليا، ومن هدوء وحرصانة في معالجة القضايا ونضج في التعبير عنها، مبتعدين عن مهاترات استجلاب الشهرة والأضواء، أو معاداة الخصوم، أو إشعال الحروب الصغيرة والكبيرة . كان عصرهما وفسحة نتاجهما عامرين بالإخلاص لقضايا الإنسان، واحترامه، ومحاولة كسبه وإغناء روحه وفكره وعاطفته . وجهودهما وإن كانت متواضعة - كما يدعيان - فإنها بلا شك ترسم جزءاً مهماً من خريطة أدبنا المحلي وتؤسس لحقبته الحديثة .
أيها الأعزاء ...

شكراً لحضوركم الجميل، في هذا اليوم الذي نهدي فيه وردة المحبة لرجلين جعلنا عالمنا أكثر خصوبة وبهاء .



(●) الأستاذ عبدالرزاق البصير

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المسرح التجريبي

محمد عزام

١. تعريف:



ARCHIVE
http://ArchiveBeta.Sakhn.com

ما هو التجريب؟
هل هو التجديد في الرؤية
والمضمون؟ أم التقنية
والأسلوب؟ أم في كليهما معا؟

الواقع أن التجريب هو
إخضاع العمل للاختبار بغية
الوصول إلى نتائج يمكن الحكم
عليها. والتجريب هو امتحان
(الأدوات) للحصول على
(شكل) فني جديد، لا يفصل عن
(المحتوى). وعلمياً: إذا تغير
(الشكل) تغير (المضمون) تبعاً
له. والتجريب في المسرح يعني
اصطناع الوسائل التعبيرية التي
يملكها المسرح من تقنيات
إخراج وتمثيل، وتطوير
مكتسبات التقدم العلمي في
التقنية المسرحية، لتحقيق
التواصل مع الجمهور،

المسرحية العالمية التي دعت إلى كسر حائط الوهم بين الممثلين والجمهور، وإشراك المتفرجين في الحوار والمناقشة، واتخاذ موقف مما يجري أمامه من تمثيل. ولعل ما زاد في قبولها أنها ليست جديدة على المشاهد العربي: فالمسرح الملحمي الذي عمد إلى كسر الإيهام المسرحي، وأشرك المشاهد، وطالب بالتغريب، يمكن أن نجد عناصره هذه في (الأشكال) والظواهر المسرحية التراثية: مسرح السامر الشعبي، ومسرح الحلقة، ومسرح القهوة، والحكواتي.. إلخ. وهكذا تلاءمت (الحداثة) الغربية و(الأصالة) التراثية في المسرح التجريبي الجديد.

وأقيمت من أجل المهرجانات المسرحية (مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة بدءاً من عام 1988) بالإضافة إلى المهرجانات المسرحية العربية التي تقام في قرطاج، ودمشق، وبغداد، وبيروت، والخليج.. إلخ.

كما أنشئت الفرق المسرحية التجريبية في معظم الأقطار العربية، ففي مصر أنشئ (المسرح العالمي) عام 1963 وقام بدور مهم في تقديم الدراما الغربية، حيث قدم أربعاً وثلاثين مسرحية غربية في أربعة مواسم هي كل عمره الوردي.

كما أنشئ (مسرح الجيب) في مصر عام 1962 من قبل جماعة من طلاب المسرح الذين درسوا في أوروبا، وجعلوا منه منتدى للمسرحيات التجريبية والطليعية، وقدموا فيه خمس عشرة مسرحية من المسرح الغربي خلال سبعة مواسم هي مدة بقائه. وعندما توقف ظهرت مسارح بديلة منها: (مسرح المئة كرسي) الذي أسس عام 1968 في مصر، و(مسرح القهوة) الذي أسس عام 1970 في مصر أيضاً.

والارتقاء بوعيه المسرحي. فالمسرح التجريبي يحاول أن يقدم، في مجال (الشكل) أو (التقنية) المسرحية أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، وإنما بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية.

2. عن المسرح التجريبي الغربي؛

نشأت التجريبية الغربية حين جدّت (أشكال) مسرحية نبذت المسرح التقليدي بعلبته الإيطالية، وبحثت عن (أشكال) وتقنيات جديدة للمسرح، نتجت عنها أنواع عديدة للمسرح: كالمسرح الوجودي، والرمزي، ومسرح العبث واللامعقول، والمسرح الملحمي (بريخت)، والمسرح الارتجالي (بيرانديلو)، والمسرح التسجيلي (بيسكاتور، وبيتر فايس)، والمسرح الشامل، والمسرح الحي، ومسرح القسوة، ومسرح الشارع، والمسرح الفقير.. إلخ وكلها يمكن أن تنضوي تحت لواء (التجريبية).

وستتم مناقشة بعض هذه المسارح، وعلى الخصوص ما أثر منها في المسرح العربي المعاصر، كالمسرح الملحمي، والمسرح الارتجالي، والمسرح التسجيلي (أو الوثائقي).

3. المسرح التجريبي العربي؛

إذا كانت التجريبية الغربية قد بدأت منذ مطلع القرن العشرين، وما تزال مستمرة حتى اليوم، والمستقبل، فإن مسرحيين لم ينتبهوا لها إلا في مطلع الستينيات، وبعد أكثر من مئة عام من ممارستهم المسرح التقليدي (الأرسطي).

وقد تقبل مسرحيون (التجارب)

الموسيقية.. وفي كل الأحوال كانت تلك الفصول مشاريع تمثيلية لبطل واحد. وهكذا طالما داعبت مخيلتي فكرة الكتابة لممثل واحد. وكانت لي تجربة في كتابي: سبعة أصوات خشنة (1978)، وهو يضم مجموعة من المسرحيات القصيرة، ثم هذا الكتاب حيث الفكرة الواحدة مقابل الشخصية الواحدة التي قد تكون في تناقضها الدرامي مع نفسها أو مع آخرين هي جوهر الأعمال القصيرة هذه، الفكرة المتمثلة في الإحباط الإنساني وهو يواجه الحياة، فالقاومة الغريزية الداخلية لذلك الإحباط(5).

كما عرج وليد إخلاصي على مسرح العبث واللامعقول، فأظهر فقدان التواصل الإنساني، وعجز اللغة عن التوصيل، ففي مسرحيته: الليلة نلعب (1972) يحاول إخلاصي تلخيص الوجود البشري من خلال الأجواء الغرائبية التي تلفها الفلسفة الوجودية بجوها العبثي، حيث تبدو الحياة حفرة قدرة تتم فيها الأحداث، ولا حل سوى الموت أو الحصار في الحفرة القدرة. أما الأمل فعبث لا جدوى منه. وفي مسرحيته: إطلاق النار من الخلف (1976) تفقد اللغة توصيلها بين البشر. وكذلك الأمر في مسرحياته: حدث في يوم المسرح، والبكاء في غياب القمر، والثرثرة، وأيها الحضور الكريم، وقريبا من ساحة الإعدام.. الخ.

وتتكرر في مسرح إخلاصي إدانة الطبقة البرجوازية، ورفض أفكارها وعاداتها وقيمها السائدة، وإضافة إلى إدانة الاستبداد والعسف والكتب مهما كانت أشكاله، رغم أن إخلاصي هو ابن هذه الطبقة البرجوازية الصغيرة، إلا أنه بدلا من أن يكون لسانها الناطق باسمها فإنه تصدى لها ورفض قيمها الزائفة، ولا

وفي سورية عمل الكتاب المسرحيون ذوو الميول التجديدية في مجال التجريب المسرحي، أمثال وليد إخلاصي، ورياض عصمت، وفرحان بلبل، ووليد فاضل، وغيرهم.

فقد كثر التجريب في مسرح وليد إخلاصي، وكثر انتقاله السريع بين (أشكال) مسرحية عديدة ومختلفة: فمن التزامه بأصول المسرح التقليدي في مسرحياته: أوديب مأساة عصرية (1978)، وهذا النهر المجنون (1980)، وكيف تصعد دون أن تقع؟ (1988)، ورسالة التحقيق والتحقق (1989) حيث يعتمد الحوار المنطقي، والحبكة الأرسطية، والتمهيد والعقدة والحل.. إلى اللجوء إلى التعليمية وكسر جدار الوهم كما في: عجباً إنهم يتفرجون (1988).. وإلى الخروج عن القاعدة والمألوف، في محاولة لتخطي مرحلة التعريب والحلم بالوصول إلى (شكل) عربي للمسرح (1) إلى الرومانسية، كما في: سبعة أصوات خشنة التي تعالج القضية الوطنية من خلال خلفية وجودية، باندفاع شديد نحو التجديد، والتجريب اللفظي حيث يصفها مؤلفها بأنها: (مسرحيات تجريبية، من أجل مخيلة ذكية، ومن أجل مسرح الشباب على وجه التخصيص) (3) إلى دراما الممثل الواحد (و المونودرامي). وهو من أفضل الذين كتبوا بهذا الشكل من بين المسرحيين السوريين، على قلة من جَرَّبَ هذا الأسلوب، وأغزر من كتب هذا الشكل الدرامي (4) كما في أغنيات للممثل الوحيد (1984) التي يقول في مقدمتها: (وكما في الموسيقى، فالسوناتا التي كتبت لألة وحيدة أساسا، للكشف عن المهارة، لا تختلف أو أنها لا تقل أهمية عن البناء السيمفوني الذي تشارك في إظهاره عشرات الآلات

(روز = الثورة المجهضة). وهكذا يُقتل الأمل. تماماً كما هو الحال في مسرح العبث واللامعقول.

وفي مسرحية (الذي لا يأتي) يصرّح عصمت في مقدمتها بأنها مسرحية تجريبية، ينقل فيها تجربة مسرح العبث إلى المسرح السوري، وإلى جمهور لا يعاني ما عاناه المجتمع الغربي، راغباً في زرع نبتة غريبة في أرض عربية، رغم اختلاف المناخ والحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية بين البيئتين، ورغم اختلاف المشكلات التي تطرحها هذه الحيات بين هاتين البيئتين المتناقضتين: تقدماً وتخلفاً. وهو فيها يرسم خطى بيكيت في مسرحيته (في انتظار غودو) المشهورة.

وفي مسرحية (الحداد يليق بأنتيغونا) يستخدم رياض عصمت عدة أساليب فنية مسرحية: التغريب البريختي، والجوقة، وهدم الجدار الرابع بين الخشبة والصالة، والرموز، والإشارات.. في خلطة عجيبة تتقافز فيها الأفكار كالأسماك.

لقد غرق عصمت في حمى التجريب لأنه يريد أن يلاحق ما يستجد في الغرب. وهذا ما جعله يجمع تقنيات متعددة ومتناحرة أحياناً مجرد أن يظهر معرفته لها، وليستعرض مخزونه الثقافي. وهو بهذا ضحية الاستلاب الثقافي الغربي. ولهذا تجمعت في مسرحه المدارس جميعاً، والأفكار جميعاً، بل يلجأ، على طريقة طلاب المدارس إلى الاستشهاد بالآليات الشعرية والكليشيهات الثقافية المحفوظة (6).

ويبقى رياض عصمت ابن شرطه الطبقي أولاً، فهو ابن البرجوازية الصغيرة التي نالت حظاً من الثقافة، فأرادت، وهذا حقها، أن تصل إلى الحرية والسعادة، عبر

عجب فإن البرجوازية السورية التي شهدت الخمسينيات والستينيات مرحلة صعودها، وقد شهدت السبعينيات والثمانينات مرحلة أفولها. وقد كان إخلاصي شاهداً على هذا السقوط، فصار يطلق على جثة ميتة. ولما استنفدت هذه الطبقة شعاراتها (الثورية) في مرحلة صعودها، واستلمت السلطة، فأظهرت ديمagogيتها واستهتارها بالشعارات التي طرحتها، والتي لم تنجز منها شيئاً، وانقلبت إلى كابح يحد من عفوية الجماهير ومطالبها، فإنها حاولت أن تغطي هذا الجمود الفكري والضعف الذي انتابها، وفقدان ثقة الجماهير بها، بالاتجاه نحو (الأشكال) التي اعتقدت أنها تمّد في أجلها، أو تحاول اللهو بها فترة تجذبها نحوها الأنظار. ومن هنا اتجاه إخلاصي نحو العبثية، والعدمية، والتجريدية.. إلخ. وهنا أصبح إخلاصي لسان هذه الطبقة المنهارة، والمعبر عن سقوطها التراجيدي. يشارك إخلاصي في تجربة التجريب

في المسرح السوري الكاتب رياض عصمت الذي عاش تجربة المسرح ومثلاً، ومؤلفاً، وناقداً مسرحياً. وقد أولع بتتبع التجارب المسرحية الغربية، وعلى الخصوص المسرح الوجودي والمسرح العبثي، ومسرح اللامعقول، في مسرحياته: النجوم والليل الطويل (1971)، والسندباد (1981)، وهل كان العشاء دسماً أيها الأخت الطيبة (1979)، والحداد يليق بأنتيغون.. إلخ. حيث تسود الأجواء الغرائبية، وتكثر الرموز والإشارات..

في مسرحية (هل كان العشاء دسماً..) حياة غريبة، وشخصيات غريبة، هي مجرد رموز يمثلها عجوز هرم يعيش في برميل قمامة، ويشير إلى المجتمع الهرم. بينما أخواته تقتلن العروس وجنينها

العرض.

والعرض الثاني هو (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) وهو من إعداد سعد الله ونوس أيضاً، مأخوذاً عن مسرحية بيتر فايس المعروفة باسم (كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من آلامه). وقد أثارت أيضاً الكثير من الحوار والمناقشة.

والعرض الثالث هو (ثلاث حكايات) وهي: حكاية ضربة الشمس، وحكايات صديقنا بانتشو، وحكاية الرجل الذي صار كلباً. والحكايات الثلاث من تأليف أوزوالد ودراكون، (وإخراج فواز الساجر).

وتقدم الحكاية الأولى قصة بائع متجول يصاب بضربة شمس، فيقضي أوقاتاً صعبة بين عيادة الطبيب، ودار الأشعة، وزوجته التي تحته على العودة إلى العمل، حتى إذا استهلكت زيارة الطبيب دخله كله، عاد إلى العمل، ليسقط ميتاً عند قاعدة التمثال الذي نصب في إحدى ساحات المدينة، تكريماً للعمال الكادحين الذين لم ينل واحد منهم حقه حتى في العلاج.

وفي الحكاية الثانية قصة إنسان يعتبر نفسه مسؤولاً عن الطاعون الذي تفشى بين سكان أفريقية الوسطى، فهو يعمل في شركة عالمية لتعليب اللحوم، بأجر لا يحقق طموحاته المعاشية في مجتمع استهلاكي. ولكنه عندما يقدم عرضاً للشركة، وهو تسويق لحم الجرذان المعلب إلى أفريقية، يرتفع أجره أضعافاً مضاعفة. ولئلا يقع (بانتشو) في تأنيب الضمير فإنه يسأل المحامي والطبيب والعالم عن مشروعية إطعام لحم الجرذان للزواج، فيجيزون له ذلك. وعندما يتناول سكان أفريقية الوسطى لحم الجرذان يتساقطون صرعى الطاعون، في الوقت الذي يُقصد فيه

حلول فردية. وهو ابن تكوينه الثقافي، لأنه لم يستطع التحرر من أسر الثقافة الغربية، فسيطرت عليه، وسحرت تفكيره وطبعته بطابعها. فقد أراد أن يجمع كل شيء، فبدأ مسرحه خليطاً من الأفكار والأشكال، لا يضمّها إلا اتجاه التجريب (7).

4. المسرح التجريبي عند ونوس؛

وفي سورية أسس ونوس في دمشق عام 1966 (فرقة المسرح) حيث تجمع عدد من المسرحيين والممثلين حول سعد الله ونوس العائد حديثاً من دورة تدريبية في فرنسا. وقد ساعد على إقامة هذا التجمع الناجح الذي لاقتته مسرحيته (حفلة سمر...)، وصرح عند تشكيلها: (نحن نريد قول الحقيقة كاملة. ونريد أن نخلص إلى شكل جديد للمسرح، وأن يشارك الجمهور في العروض بشكل إيجابي فعال، كما يشارك المؤلف والمخرج والممثل).

ولكن عمر هذه الفرقة الوليدة لم يطل، فقد قدمت مسرحية واحدة فقط، من تأليف ونوس وهي (مغامرة رأس المملوك جابر) التي منع عرضها لمدة عام ثم سُمح به.

وجديد هذه الفرقة يتمثل في كسر حاجز الإيهام المسرحي بين الممثلين والجمهور، ونزول الممثلين إلى الصالة، والاستفادة من المسرح المحمي (بريخت) (والأشكال) المسرحية المعروفة في التراث وفي عام 1976 أنشئ في دمشق (المسرح التجريبي) واختير سعد الله ونوس مديراً له فقام بإعداد ثلاثة عروض. إذ كان الجمهور مبهوراً بهذا العرض الذي يعتمد على ممثل واحد فقط، يشغل المنصة طوال

للمسرح، من خلال إلغاء جزء من المنصة، ووضع قسم من الممثلين في الصالة، من أجل إيجاد جماليات مسرحية جديدة.

وأخر عرض قدمه (المسرح التجريبي) كان في عام 1980 وفيه تم إلغاء خشبة المسرح (في صالة القباني بدمشق)، وراح الممثلون يؤدون أدوارهم بين ممرات مقاعد المتفرجين. ووزع على المتفرجين كراساً جاء فيه: (ألغينا خشبة المسرح. هل هو تجديد شكلي وفذلكة؟ يقينا لا. فمشكلة المكان المسرحي هي واحدة من المشاكل الأساسية التي وجدنا ضروريا معالجتها في سياق عملنا التجريبي. إن هندسة مسارحنا التي نسخرها عن نموذج واحد من نماذج المسرح الأوروبي، ونعني المسرح على الطريقة الإيطالية، تشكل عائقاً أمام تكوين علاقة حارة وفعالة بين الفرقة والمتفرج، بين العرض والجمهور).

ولعل أهم ما يميز ونوس من الكتاب المسرحيين الآخرين هو التصاقه الحميم بالمسرح، ومثاقفته إياه في فرنسا، وفي مسارحها التجريبية الجديدة على الخصوص. ومعاشته المستمرة لهذا الفن بحيث تحول هاجساً إبداعياً وقلقاً مصيرياً، وقد أخلص له فلم يكتب إلا فيه، في الوقت الذي تجد فيه كُتّاباً آخرين وزعوا جهودهم واهتمامهم بين أجناس أدبية عديدة. كما أن اندماجه في العمل المسرحي، وتأسيسه لفرقتين مسرحيتين، ورئاسة تحرير مجلة (الحياة المسرحية) التي تصدرها وزارة الثقافة بدمشق، وإسهامه في المهرجانات والندوات المسرحية المحلية والعربية والعالمية، ومعاشته التجارب المسرحية في الوطن العربي والعالم، وتنظيره في (بيانات) من أجل مسرح عربي جديد. كل هذا جعله

(بانتشو) من عمدة المدينة وسام (الصحة العامة)، لأنه نظّف المدينة من الجرذان. والحكاية في ذروتها هي لحظة يقظة ضمير (بانتشو)، واقتضاح أمر الصفقة، ولجوء الشركة إلى طرده من العمل بحجة أنه أطعم الناس لحم الجرذان. وهذا عمل (غير إنساني).

أما الحكاية الثالثة (حكاية الرجل الذي صار كلباً) فهي قصة رجل متزوج، يعيل أسرة، ويبحث عن عمل. ولكن أبواب العمل مسدودة في وجهه، فيعرض: عليه أحد أصحاب المصانع أن يعمل لديه بدلا من كلب الحراسة الذي مات. ولكن بشرط أن يعيش في الحظيرة المخصصة للكلب، رغم ضيقها، وأن ينبج كالكلب إبعادا للصوص، مقابل أجر وطعام زهيدتين. فيرضخ الرجل بدافع الحاجة والجوع، ويقضي معظم وقته في الحظيرة. ولكن زوجته تغضب من شناعة هذا العمل، وتترك

زوجها، وهي حامل، خشية أن تلد كلباً، لأنها شعرت أن زوجها أراد أن يعرضها بدلا من أن يقبلها، وأنها حاولت عبثاً أن تعيده إلى وضعه العادي ليمشي على قدميه، بدلا من أربع، فلم تلقح. وفي النهاية تلد الحامل كلباً.

والقاسم المشترك بين هذه الحكايات الثلاث هو نموذج الإنسان الكادح المسحوق في المجتمع الاستغلالي الاستهلاكي. والفرق الفاضح بين من يملكون كل شيء، ومن لا يملكون شيئا. وبين التعمساء الذين يبحثون عن عمل فلا يجدونه إلا في شروط قاسية وغير إنسانية، وبين أرباب العمل الذين يريدون كل شيء لهم وحدهم فحسب.

والعرض فضح جديد للاستغلال في العالم، بأسلوب مبتكر في الإعداد والإخراج، حاول كسر الأطر التقليدية

يكتب والخشبة ماثلة في ذهنه، ويرى شخصياته تتحرك حية على خشبة المسرح، مما خلّصها من الكثير من الاستطلاات والاستطرادات الأدبية.

ويرى ونوس أن مشكلة المسرح العربي بعد مرحلة الرواد الأوائل هي أنه ربط نفسه بالمفهوم (الأكاديمي)، وقد حركته بقوالبه الجامدة. فقد استوردنا مسرحا جاهزا وميتا، وغرسناه في بلدنا، وكانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن هذا الشكل ليس إلا وعاء محايدا، يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي تلاءم مع حاجاتنا وقضايانا (8).

إذن لقد بدأنا نبحث عن المسرح العربي، بعد أن قيدنا أنفسنا بمسرح واحد هو الذي يعاني سكرات الموت - على حد تعبير جان جينييه - وحين أقيمت في عواصمنا مسارح مشيدة على الطريقة الإيطالية بدأت متاهتنا وبدأ الخطأ. والآن، كي نعود فنقوم المعادلة، لابد من بناء التعريفات (الأكاديمية) الجاهزة والانطلاق من حقيقة أنه ليس مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، بحيث لا يبقى لدينا أي تعريف للمسرح إلا أنه (ممثل، ومتفرج). وعند هذه النقطة يمكن حل الإشكال القديم. ليس (التعارض) بين هويتنا الثقافية والمسرح (بمفهومه الأوروبي)، وإنما من هو المتفرج؟ ما هي حاجته وقضاياه؟ كيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال (أو فرجة) بحيث يتبدل ونتبدل معه في سياق حركة المجتمع نحو التقدم. وإن مسرحا (تجريبيًا) - يقول ونوس - هو وحده الذي يستطيع أن يقدم لنا تعريفنا الخاص للمسرح. تعريفا يتجاوز التبعية ويضمن الخصوصية (9).

ويرغب ونوس، قبل كل شيء، في أن يزيل الالتباسات التي تحيط بكلمة

(تجريبي)، وأول هذه الالتباسات هو تحديد الفرق بين ما تعنيه في أوروبا، وما تعنيه بالنسبة لنا. فالتجريب في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت، أو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجهه الثقافة البرجوازية.

أما بالنسبة لنا فإن (التجريب) يعني البحث عن المسرح أو خلق مسرح (أصيل) وفعال في المناخ السياسي والاجتماعي الراهن. إن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا يفيدنا إلا في تعميق تبعيتنا للغرب، كما أن الانكفاء على الذات، والبحث عن (الأصالة) في أرشيف الفولكلور يبدو لنا ساذجا وتبسيطا سطحيا للمسألة. فالفولكلور لا يستطيع أن يبني ثقافة على حد تعبير العروي. والبرجوازية التي ولدت مرتبطة ببرجوازية المتروبول والتي تبحث عن استقلالها الاقتصادي والثقافي والتي قوهمت أنها تستطيع بدءا من الفولكلور بناء شخصية ثقافية لها أصالتها. لكن كما فشلت في الاستقلال الاقتصادي فإن الفولكلور الذي سرقتة من الطبقات الشعبية لم يسعفها إلا في أن تبدو مضحكة وهجينة أكثر. (10).

وعلى هذا فإننا في (المسرح التجريبي) نبحث عن مسرحنا، وبعيدا عن الحلول السهلة والجاهزة. وسنبداً - يقول ونوس - من المتفرج. وسنحاول دراسة استجابته وعاداته في التدفق. والقضايا التي يعاني منها. ثم سنجرّب بعد ذلك العثور على (الأشكال) أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي يستطيع المسرح هذا الاحتفال الجماعي الذي يبدل المتفرج، ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل. (11)

وهكذا ينطلق ونوس، في تجريبه المسرحي، من الراهن، ومن وضع

بمسرح (السامر) الشعبي عند محمود دياب وغيره من ممثلي (المسرح التأصيلي) في جميع أنحاء الوطن العربي، هذا المسرح الذي يحاول المواءمة بين التراث (في توظيف الأشكال المسرحية)، والحدائق (في تصوير قضايا الواقع المعاصر). ولم يقصر ونوس وظيفته (الحكواتي) على القص وحده، وإنما منحه إلى جانب ذلك قدرة مستقبلية على استقرار الأحداث، فكأنما جعله ضميراً للتاريخ، وبديلاً للجوقة في المسرح الإغريقي، وذلك في مغامرة رأس المملوك جابر.

هوامش:

- 1- وليد إخلاصي- النص المسرحي بين التعريب والتجريب- مجلة (الحياة المسرحية)- ع2- خريف 1977- ص 112.
- 2- مجلة (الموقف الأدبي)- ع4-5 آب- أيلول 1975.
- 3- وليد إخلاصي- سبعة أصوات خشنة- في سورية- دار علاء الدين- دمشق 1996- ص 290.
- 4- وليد إخلاصي- أغنيات للممثل الوحيد- ص 5-6.
- 5- نفس 296.
- 6- نفس 297.
- 7- الأعمال الكاملة 3/ 81.
- 8- نفس 3/ 82.
- 9- نفس المرجع والصفحة.
- 10- نفس المرجع 3/ 83.
- 11- نفس المرجع 3/ 459.
- 12- سعد الله ونوس- مقدمات لدراسات في المسرح المعاصر- مجلة (المعرفة)- آب 1970- ص 68.

المتفرجين، مستفيداً من عاداتهم في الفرجة وأشكال استجابتهم لها. ومن هنا نشأت محاولاته البحث في (أشكال) الفرجة. ولم يكن مهماً بالنسبة له، أن يسمى التجربة: احتفالية، أو طليعية، وإنما أن يقدم مسرحاً قادراً على الفعل والتأثير، وقد سُمي أول فرقة مسرحية أنشأها (فرقة المسرح)، أي أنه تحاشى النعوت الإضافية والتعريفية. (12)

ومن هنا انطلق ونوس يبحث عن (أشكال) التعبير أو الظواهر شبه المسرحية في التراث العربي، وعلى الخصوص بعد وعيه للطريق المسدود الذي وقف أمامه المسرح الغربي والعربي، وبعد أن اكتشف، في مثاقفته بفرنسا، ضرورة العودة إلى التراث، وتوظيفه (شكلاً ومضموناً) في المسرح الجديد. وهو ما يزال يذكر نصيحة المخرج الفرنسي (جان ماري سيرو) له: (إن من الخطأ أن تبنيوا مسارح على الطريقة الأوروبية. بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها أوروبا. فهنا يتحول التراث المسرحي الثقيل عبئاً يجمد حركتنا، ويقيد قدرتنا على التفكير بأشكال وأساليب جديدة. أما في مناخ بكر، فإن الفرصة واسعة لأن تكون البداية حرة وعفوية ومليئة بسخونة الاحتفال الجماعي). (13)

لكن ونوس يرى أن استلهاً بعض (أشكال) الفرجة التي عرفها العرب لا يكفي لتحقيق مسرح عربي واضح الهوية، ما لم نملأ هذه (الأشكال) المسرحية بمضمون معاصر. ومن هنا اعتمد ونوس على مسرح (الحكواتي) المأخوذ من التراث، وهاذفاً إلى إقامة علاقة بين جمهور الصالة والمتفرجين، مما يذكرنا

العربي

في المسرح العربي

.. أزمة تجريبية أم أزمة مسرح؟!

بقلم: عبدالرحمن حمادي

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ما زالت التجريبية في المسرح العربي تثير تساؤلات كثيرة حول جدواها وجدوى الاستمرار بها في ظل الأزمة التي يعيش فيها المسرح العربي، ولذلك تتعالى أصوات بعض النقاد مهاجمة كل المحاولات التجريبية في المسرح العربي، ومتهمة إياه بزيادة غربة المسرح العربي لأن المشاهد صار يحمل قناعة بأن المسرح العربي هو هذه الأشكال التجريبية التي تعادل الأشكال العبثية في الشعر الحديث، وبالتالي لا يسلم مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي مثلاً من حملات نقد شديد تطالب بإيقافه وتحويله إلى مهرجان مسرحي تعرض فيه مسرحيات

مقارنة
بين
التجريبيتين
الغربية
والعربية»

مفهومة ومقبولة من الجمهور على غرار مهرجان المسرح الخليجي.

وفي الجهة المقابلة يقف أصحاب التجربة عاكسين الاتهامات، فالمسرح العربي برأيهم، هو فن مستورد من الثقافة الأوروبية، ولم يستطع أن يتحرك كثيرا في ظل تقديسه للشكل الأورو-عربي، وهو ما سبب أزمته الحالية، ولذلك يجب العمل على تحطيم الشكل المستورد للمسرح لاكتشاف أشكال جديدة تناسب ثقافتنا العربية، والوصول إلى تلك الأشكال الجديدة لا يمكن أن يتم إلا عبر التجريب.

من جهة أخرى... إن المسرح الغربي الذي استوردنا مسرحنا منه لم يتوقف عن التجريب، فلماذا يحق للمسرح الغربي أن يمارس تجريبه ولا يحق لمسرحنا العربي بهذه الممارسة؟!

إنه في الحقيقة صدام حاصل ما بين دعاة التجربة في المسرح ومناهضيها تقودنا إلى فهم التجريبية في المسرح كضرورة نقارن من خلالها التجريبية في المسرح العربي، وهل ظروف التجريبية المسرحية في الغرب مشابهة لظروف تجريبيتنا، وهل الأسباب واحدة ما بيننا وبينهم؟

تاريخ المصطلح

نبدأ من المصطلح (Experimental) فنجد أساسه علميا اخترعه (داروين) في نظرية التحول في منتصف القرن التاسع عشر، وطرحه بمعنى ضرورة التحرر من النظريات العلمية القديمة كأساس لاكتشاف نظريات جديدة، واستطاع داروين تأسيس مدرسة علمية تجريبية كان من أعضائها كلود برنارد في بحثه

(مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي). وفي نهاية القرن التاسع عشر انتقل المصطلح إلى الفنون التشكيلية عندما أسس مانيه ومونيه الحركة الانطباعية على أساس التحرر من طرق التصوير القديمة واستعمال أساليب جديدة، وبسرعة انتقل المصطلح إلى الأدب على يد أميل زولا الذي تأثر بنظرية داروين، فاستعمله تحت اسم (الرواية العلمية) داعيا إلى التحرر من النظريات القديمة في الأدب، وهي النظريات التي ارتبطت بالكلاسيكية والرومانسية، وفي نفس الوقت ظهر مصطلح التجربة في الفلسفة عند ديكارت عبر مؤلفيه (مقال في المنهج) و(التأملات).

وهكذا أثار داروين حركة شملت جميع الفنون والعلوم الإنسانية والتطبيقية، وكان لا بد أن يصل تأثيرها إلى المسرح الذي كان يحافظ بنوع من القدسية على الشكل الإقني، ويرى في مسرحيات هوميروس مثالا أعلى لا يجوز الخروج عن قبوله. ولكن في عام 1896 يعرض (ألفريد جاري) مسرحيته (أوبو ملكا)، ويدعو إلى عرض الافتتاح كبار المسرحيين والنقاد، وليفاجئهم بأنه قد خرج عن التقاليد المسرحية المتبعة، حيث لم يبدأ المسرحية من المقدمة، بل بأشهرها من الخاتمة، وكسر القيود الصارمة التي كانت تجبر الممثل على أن يبقى وجهه للجمهور، فجعل ممثليه يتحركون بحرية مديرين في معظم المشاهد ظهورهم للجمهور، وتخلص من صرامة الديكور بأن جعل ديكور المسرحية في أفقر حالاته، وكان جاري يتوقع انسحاب الجمهور بعد دقائق من بدء العرض، لكن المفاجأة كانت انشداد الجمهور إلى مقاعدهم لآخر لحظة، وانبرى النقاد في

أحد عناصر اللعبة المسرحية أو في جميعها كالنص المسرحي والإخراج والأداء وعلاقة الخشبة بالجمهور وغير ذلك من مفردات العرض المسرحي، ويجب بذلك أن نجد صيغة تتعدى الصيغ المسرحية المتعارف عليها منذ أرسطو حتى اليوم(1).

على هذا الأساس نجد أن التجريبية في المسرح الغربي ليست نقيضاً عدائياً للمسرح الكلاسيكي، بل هي محاولة إغناء له وتجنبه من الوقوع في الملل، وهو ما يعبر عنه (ايوجينيو باربا) أحد أعلام التجريبية في المسرح الغربي بقوله: «نحن ندين بالشكر لكل الأعمال المسرحية التي سبقتنا، ونحترم اسخيلوس وشكسبير، ولكننا نعتقد أن المسرحيين منذ اسخيلوس وهوميروس كانت لديهم رغبة بالخروج عن الأطر الصارمة للمسرح، ولكنهم لم يملكو الجرأة على ذلك، ومهمتنا هي أن نحقق أمنيتهم الخفية تلك..»(2).

بهذا المعنى يمكن أن نفهم التجريب في المسرح الغربي نوعاً من الترف الذي يقدم على هامش المسرح الكلاسيكي، ودون التكرار التام لأدواته الفنية وأسسها، وهو أيضاً ما يعبر عنه (انتونين أرتو) بقوله: «لست زعيماً للمتمردين في المسرح كما يصفني البعض، ولكنني وغيري ينطبق علينا وصف المغامرين الذين إن فشلوا يتركون أدواتهم التجريبية بعيداً ويعودون إلى المسرح الأم نادمين، وإن نجحوا عادوا يزفون البشري للمسرح الأم أيضاً، ذلك المسرح الذي مهما تمردنا عليه يبقى هو الذي أعطانا الأدوات لنمـارس مغامراتنا..»(3).

ومع ذلك، لا نستطيع تجاهل روح التمرد على المسرح القديم وتقسيماته، ليس عند التجريبيين فقط، بل عند كبار المسرحيين الغربيين، فغارسيا لوركا مثلاً

اليوم التالي يشيدون بـ(تجربة) جاري، وبالتالي استمرت المسرحية بنجاح كبير، وصات بالتالي قدوة تحتذى في أعمال مسرحية أخرى قدمها مسرحيون آخرون، وكل مسرحي يتفنن من عندياته في الخروج عن التقاليد المسرحية وابتداع أساليب جديدة، وهكذا تكرر مصطلح (التجريبية) في المسرح الغربي.

فلسفة التجريب الغربي

يتفق التجريبيون الغربيون على أن التجريبية ذات منشأ علمي، وليست اختراعاً من اختراعات المسرحيين، وقد أثبتت نجاحها في العلوم الطبيعية وبرهنت على أن الإنسان يجب أن يجرب عندما يريد العثور على شيء جديد، حتى لو كان رديئاً، وعند اكتشاف هذا الشيء الجديد قد نكتشف أننا فعلاً بحاجة إليه لمرحلة ما نعيشها.

نفس الأمر ينطبق على المسرح، فالمسرح القديم ليس رديئاً ولكن يجب أن نجرب لنكتشف مسرحاً لا نفترض مسبقاً أنه أفضل من المسرح القديم، بل قد يكون ما اكتشفناه رديئاً، ولكن مع استمرار التجريب لا بد أن نعثر على شيء جديد من جهة، ونكون من جهة أخرى قد كسرنا حاجز الخوف من أن يصبح المسرح مملاً دون تجريب.

ويؤكد التجريبيون على أهمية أن يستفيد المسرح في عصرنا من إمكانات لم تكن متوافرة في المسرح القديم، كالتلفزيون والسينما وأشعة الليزر والكومبيوتر، وبما يعبر عن العصر باحتياجات العصر، كما يعبر عن المستقبل، وعلى هذا لكي يكون العمل تجريبياً يجب أن نجد له صيغة جديدة في

يقوم فيه المتفرج بالتعرف على نفسه، ويرتفع فيه فوق رغبات عقله الواعي وعقله الباطن ويتخطاهما حتى تكون لهذا المتفرج معرفة طبيعة الأشياء وجوهرها...»(6).

على أساس هذه القاعدة تحاول الفرقة تقديم أعمال مسرحية تقوم على إحياء العلاقة بين المسرح والواقع بتناول جديد لقضايا الفن والواقع، وتحقيق التواصل والتفاعل بين الممثل والمتفرج، فيتم استخدام التمثيل المرتجل، فهناك نص أساسي، لكن كلما ارتجل الممثل وخرج عنه كان ذلك أفضل، وكلما استطاع الممثل إشراك المتفرج في الارتجال والمشاركة كان ذلك مؤشرا على النجاح، وهكذا وصولا إلى تأليف نص مسرحي جديد وبإخراج جديد، وربما بمضمون جديد.

على سبيل المثال: يقطع الممثل أداء دوره فجأة ويتجه للجمهور يسأله: المفروض حسب النص أن أنتحر الآن.. ما رأيكم؟! وعلى أساس هذا السؤال تتم محاوره الجمهور حول ضرورة الانتحار أو عدمه، والحلول البديلة والاحتمالات الممكنة.. إلخ، وللممثل الحرية بعد ذلك في أن ينتحر كما جاء في النص أو يعدل المشهد كما ألفه مع الجمهور، وللممثلين الآخرين تأدية أدوارهم حسب ما يستجد في التأليف الجماعي الجديد الذي أنجزه الممثل مع الجمهور، ولكل منهم الحق في محاوره الجمهور حول أفضل السبل لأداء دوره.. وهكذا يتم خلق مواقف جديدة على المسرح مطابقة للحياة تماما، ولا تتقيد برؤية المؤلف أو المخرج.

مسرح القسوة

أسسه الكاتب والمخرج المسرحي

كان يعلن «إنه إذا كانت هناك مشاهد لا يدري فيها الجمهور، ما يفعل، هل يضحك أم يبكي، فإن ذلك يعني نجاحا له»(4) وهو تصريح لم يكن من الممكن الإدلاء به في أي قرن غير قرننا لأنه يعني تحطيما لقاعدة المأساة أو الملهاة في المسرح، وهو ما يعبر عنه الناقد المسرحي (ج. ل. ستيان) قائلا: «إن المسرحية كبناء للعلاقات المتبادلة والمتبدلة بين الشخصية والمشاهد تدخل اليوم مجالات حسية غير محددة تماما، وتكشف عن نفسها في تنوعات لا تنتهي، ولم تعد مجموعة الاصطلاحات التقليدية تفي بالغرض لوصف أو تحليل العلاقات التي أنشأها تشيكوف وبراندلو وجان آنوي وبريخت وصاموئيل بيكت، وهؤلاء هم الذين يعطون أفضل مثال على اتجاه جديد في مسرح القرن العشرين»(5).

في المحصلة، يستمر التجريب في المسرح الغربي الآن، ولا نجد شكلا محددا أو طريقة محددة لممارسة هذا التجريب، بل تختلف كل تجربة عن التجربة الأخرى، وسنحاول فيما يلي التوقف عند نماذج من أشهر النماذج التجريبية في المسرح الغربي ونظرياتها لنعطي صورة عن الشكل العام لهذه التجريبية:

المسرح الحي

تأسس هذا المسرح عام 1947م في الولايات المتحدة الأمريكية على يد المخرجة المسرحية (جوديث مالينا)، وقدم حتى الآن عشرات المسرحيات التي لاقت شهرة كبيرة، وعن هذا المسرح تقول مالينا: «نحن نؤمن بالمسرح الذي يصبح مكانا للخبرة المكثفة، والذي يقف على حدود الحلم وحدود الطقس.. بالمسرح الذي

الفرنسي (انتونين آرتو) والذي بنى نظريته على ما يلي:

- الاتفاق على الدائرية والسريالية في مخصصتهما للحياة الصناعية الحديثة، ومعاداة قيم الحضارة الغربية، ولكن مع ضرورة القيام بعمل متطرف يتجاوز كل الحدود ويغير المعادلات القائمة، وقد افترق آرتو عن السريالية والدائرية فيما بعد لأنهما برأيه توقفتا عند حد التعبير عن الألم واليأس فقط.

- معاداة مسرح البولغار ومسرح الصفوة (كمسرح مولير) لأنها مسارح لا يفهمها الجمهور العادي الذي لا يمكن تغيير الواقع بدونه.

- إن الروح البدائية سابقة على منطقية الإنسان وعقلانيته، وبالتالي فإن البدائية هي جوهر الإنسان وحقيقته الأصلية، وإن كبت هذه البدائية عن طريق المفاهيم المنطقية جعلت العالم مقبلاً وممللاً. على أساس هذه النقاط يرى آرتو

وجوب استبعاد جميع المفاهيم الفلسفية والعلوم النفسية والنظريات المنطقية من المسرح، وحيث «يجب أن نستبعد الإنسان المقولب الذي يتصرف على الخشبة وفق مفاهيم مفروضة عليه مسبقاً، إن هذا الإنسان يتحدث للجمهور بمشاعر محسوبة بدقة وبكلمات منتقاة بعناية، مطيع للقوانين، يخجل من أي شيء، يخاف من أي شيء، يجيد التزلزل والتملق.. إنه إنسان غربي سيكولوجي بينما نحن بحاجة على خشبة المسرح إلى الإنسان الميتافيزيقي، الإنسان الذي لم يتم تشكيله ويرفض أن يتم تشكيله..» (7).

وهكذا يطالب آرتو بالإنسان البدائي على المسرح، والذي يتصرف بعفوية وغريزية في إطار من (القسوة)، وهذا الممثل - الإنسان البدائي - لا يجيد اللغة لأنها

لم تعد تسائر حاجات المسرح، بل هي «جراثيم تحمل أمراض المدنية من النظريات والتعريفات والمفاهيم، وهي صيغ تؤدي إلى إنزال غير المفهوم إلى مرتبة المفهوم، وفي هذا تثبيت للغموض، وهذا التثبيت هو علة انحطاط المسرح وفقدانه للطاقة والنشاط» (8)، وهكذا يعادي آرتو لغة المسرح ويعتمد على لغة الإيماء والإشارة، كما يفرض المناظر المسرحية الواقعية المكتملة لأنها تحاكي الواقع الذي يرفضه، ويستعيز عنها بالتمثيل والأقنعة الضخمة والأشياء الغريبة، ويعرض الأدوات الموسيقية فيها كأشياء مرئية بدلاً من الموسيقى المسموعة.

إذن هو مسرح يعتمد على المرئيات، ولا يعتمد على نص مسرحي ولغة وحوار، بل يهدف إلى توليد غيبوبة ونوبات حادة من خلال بث همجية الأحلام في غموض المسرح (9).

مسرح السافاري (10)

ظهر هذا المسرح في فرنسا عام 1969، وتحت اسم (Grand Magic Circus) وعلى يد الفنان (جيروم سافاري) الذي رأى أن القضايا التي تتحدث عن المسرح لم تعد نافعة، ولذلك يجب العمل على إيجاد مسرح مفيد للناس.

يقول سافاري: «يجب أن يصبح المسرح خشبة مسرح ومقراً للمتفرجين، مكاناً مقدساً، وشكلاً من أشكال التعبير التي ستصبح منذ الآن والمستقبل العالم الإنساني حاجة وضرورة، فالمسرح عهد تتزامن فيه كل الأطراف - الفنان والمتلقي - من أجل المحبة والخير والتغيير، فالمسرح هو طريق يمهّد لخلق التفاهم والتواصل

3- استخدام الملابس الزاهية المبالغ في درجاتها اللونية.

4- الهروب قدر الإمكان من الصالات والمسارح المغلقة إلى الساحات والشوارع والهواء الطلق، وفي حال الاضطرار لتقديم عرض في صالة فيجب قلب كل ما بداخل هذا البناء ليعبر عن فوضوية الحياة، وتوظيف المكان لما يقدمه المسرح.

5- رفض النص المسرحي الجاهز والاعتماد على الارتجال وإشراك المتفرجين مهما كانت سويتهم الثقافية والمعرفية، وبذلك يصبح المسرح واقعا فنيا حيا يشترك فيه المبدعون من الفنانين والجماهير معا.

مسرح الاشكل:

أنشأ هذا المسرح في بولندا (تاديور كانتور) عام 1945م تحت اسم (كريكوت - 2)، وكما محاولة تجريبية تسعى إلى التخلص من الموديل القديم لمسرح (البرتوار) الذي يعتمد على العروض المسرحية الجاهزة، وإلى خلق نموذج جديد لبنية المسرح الدرامية والمعمارية، ويقوم وجودها على الإبداع المنبثق من داخل بنية المادة المسرحية ذاتها، أي الإبداع في مراحل متعاقبة ومتتالية من المواقف المسرحية الجديدة التي تتصل اتصالا وثيقا بتطور العمل الفني ككل، ولا تنتهي عملية الإبداع لحظة تقديم العمل المسرحي ليلة الافتتاح الأولى.

بهذا المفهوم لا ينحصر دور المسرح في تقديم عدد من ليالي عروض مسرحية جاهزة، بل يتخلص هذا المفهوم وفق خطوات ومراحل تنبثق خطواتها وتتشكل مراحلها وصيغها بتمهل ودون تسرع، وهذا يتحقق بالاشكل المسرحي، أي بكم

الحي بين الناس.. المسرح ليس أدبا ولا ينبغي أن يكونه.

يجب أن نعود إلى مسرح ربما يتصف بالبداية ولكن لا تنقصه الأصالة، إنه مسرح الرغبات البشرية الجامعة وأدق الأسرار التي تزخر بها أعماقنا، مسرح الروابط البشرية التي تربط الإنسان بأخيه الإنسان»(9).

ووفقا لهذا المفهوم كوّن سافاري فرقة من ستين فردا معلنا أن ممارسة الطقس المسرحي المقدس والمشارك يمكن أن يحدث ويتم في كل مكان، تحت كل سقف، وتحت كل سماء عارية، في (كراج) أو اسطبل، وحيث يشترك الجميع في ممارسة هذا الطقس، فيكون المسرح بهذا المنطق عرضا وممارسة للعبة المسرحية معا، وبدأت الفرقة تقدم عروضها في أمكنة لا تخطر على بال أحد، ففي عام 1967 قدمت عرضا في مستشفى للأمراض العقلية وأمام نزلائه، وفي هذه العروض يظهرون في قالب مجاني للفن وعشاقه من ممثلين وموسيقيين ولاعبين سيرك، ويخاطبون جمهورهم كما لو كانوا يخاطبون أنفسهم بلغة مفرداتها اللغة واللغة المسرحية الصادقة، ويسخرون من مختلف التقنيات والمدارس التي تقوم بتدريب الممثل تدريبا يحوله إلى آلة ناطقة معبرة فاقدة الروح والحياة.

ويمكن تحديد العلامات الأساسية لمسرح سافاري بما يلي:

1- استخدام أسلوب المفارقة المضحكة المقصودة، وبقدر كبير من الصخب المقصود والسخرية الشديدة من كل الأوضاع والتقاليد والأسوار التي تطوق الإنسان.

2- استخدام فنون الرقص ولتمثيل الصامت.

يشبه الكراسي المطوية أو الخراف المذبوحة أو أي شيء آخر لا يخطر على بال المشاهد، والهدف هو التعبير عن النص بدون عرضه، ويتم ذلك بتحديد الممثل إلى الحد الأدنى لتخلق عناصر المسرحية فوق خشبة بداية من الصفر.

وفي المرحلة الأخيرة من تجريبه المسرحي قدم كانتور مسرحيات عرضت الواقع بمفردات الواقع ذاتها، وجذب المشاهد ليمارس تشكيل الأحداث فوق خشبة المسرح مع الممثلين.

مسرح «فوسولي» (II)

ويعد من أهمل الفرق التجريبية المسرحية في فرنسا منذ عام 1964، وتديره المخرجة آريان مانوشكين، وأهم معالم هذا المسرح أنه يمارس التجريب ببراعة على المكان المسرحي، فقدم عمله المسرحي الأول (المهرجون) فوق العربات وفي مكان واسع في الهواء الطلق، وقدم مسرحية (مما حدث في عام 1789) في مخازن قديمة بأطراف باريس، وفي المسرحية الأولى كان الجمهور يسير إلى جانب العربات، وفي الثانية تم استخدام خشبة المسرح والصالة بشكل طريف ومثير، إذ جلس قسم من المتفرجين بجوار مقر التمثيل، وقسم آخر وقف في الداخل محاطا بجسر على شكل مستطيل مكون من ست خشبات مسرح، وهكذا تم تهيئة المتفرجين ليكونوا ممثلين ومشاركين في إنجاز العرض المسرحي.

أما الممثلون فقد كانوا منتشرين بين المتفرجين، ومهمتهم هي تحريضه ليندمج في التمثيل، وتحديد دور الشعب الفرنسي في الثورة الفرنسية، وقليلًا قليلًا بدأ يتحقق ذلك إذ بدأ الجمهور يندمج وينفعل،

كبير من الإيماءات والمواد المسرحية المتباينة، وحيث يعامل الممثل والنص والحركة والزّي المسرحي باعتبارها عناصر قد افتقدت أشكالها، ومن ثم تنصهر جميعها في كتلة مصطخبة مختلفة تؤدي إلى خلق قوام متجانس من مادة متوحدة مشكلة في كيان منسق، وهنا يتحدد مسرح (اللاشكل)، ويؤجّز في خلاصة الواقع الذي يهيمه ويعيد نظمه من جديد.

هذه هي الملامح العامة لنظرية مسرح اللاشكل، ومع ذلك لم يعتبر كافتور نظريته هذه نهائية، واستمر يحاول بلورتها عبر تجارب مستمرة، ففي المرحلة الأولى استغل كانتور العناصر والمواد الجاهزة وشكلها في هارموني متناقسة ومتناغمة، وأطلق على هذه المرحلة اسم (Assemblage)، ثم استمر في تجريبه، وأطلق مرحلة أخرى هي مرحلة (Amal-lage)، وفيها أشرك بغزارة الفنون التشكيلية في العملية المسرحية، وقد تلقّف عدد من المسرحيين التجريبيين هذه المرحلة من كانتور واعتمدوها لتأسيس ما عرف باسم (مسرح الصفر)، وفيه اعتمدوا على سيادة الرسم التجريدي في العمل المسرحي، إلا أن كانتور تجاوز هذه المرحلة أيضًا، وأعلن عن مرحلة (Hap-pening) حيث نشاهد فيها تحطيمًا للشكل وسقوطه، فتتخذ فيها المواد الجاهزة سمة إنسانية، وفي هذه المرحلة قدم كانتور مسرحية (الجنون والراهبة) للفنان والكاتب (س. اي، وايهيكنرال).

في هذه المسرحية تعمد كانتور أن يفصل النص عما يدور فوق خشبة المسرح من مواقف مسرحية، فالممثلون يزدهمون فوق الخشبة ويقومون بحركات غير متوقعة، كأن يشكلوا من أجسادهم ما

وبشكل أحال الصالة التي تتسع لسبعمائة شخص إلى كرنفال قومي فرنسي حي، فاقتحم الجمهور مع الممثلين سجن الباستيل لتحريره، وأجرى محاكمات لأعداء الثورة، واندفع إلى التمرد والعصيان. وقد حققت هذه المسرحية شهرة كبيرة عند عرضها، ووصفها النقاد بأنها أضخم مسرحية في تاريخ المسرح من حيث عدد الممثلين.

وما زالت هذه الفرقة تجرب البحث عن أشكال جديدة تربط المسرح مع الجمهور في علاقة دياكتيكية حية تخلق منه كيانا حيا متفردا يتجاوب مع روح المتفرجين وقضاياهم وروح عصرهم، مسرح يقدم ذاته فوق أماكن مفتوحة يُرتحل إليها للوصول إلى مسرح تحتضنه فيها الأرض والشمس بدلا من أن يقبع رازحا تحت وطأة ظلام المسارح المغلقة.

كل شيء في أمريكا

على هذا النمط تستمر التجربة في المسرح الغربي، وحيث يمكن أن نشاهد كل الأشياء الممكنة، فبعض الفنانين يجربون باستخدام عنصر الارتجال، وبعضهم يعملون بأشعة الليزر، والبعض الآخر يجرب في خشبة فيزيلىها تماما، ولا يمكن حصر كل هذه التجارب لأنها تبلغ مئات الألوف.

ونفس الأمر ينطبق على الولايات المتحدة الأمريكية، ففيها على سبيل المثال عروض كثيرة تعتمد بشكل أساسي على ممثل واحد، ومن جانب آخر نجد العروض التي تعتمد على الرقصات الكبيرة، وأعمال أخرى توظف الجنس والرقص بمساحة كبيرة مما لا نجده في الراديو أو التلفزيون أو السينما بالشكل

الحي في المسرح (12)

والاتجاهات المهمة الآن في التجريب الأمريكي على المسرح هو ما يسمى بـ (فنون العرض)، ويتزعم هذا الاتجاه الممثل الشهير (روبرت ويلسون)، والذي يعتبر ما يقدمه على خشبة المسرح توليونا للصور المسرحية عبر الإعادة والتكرار، ففي أحد أعماله، وحين تفتح الستارة نجد حائطا مائلا على خشبة المسرح، وعلى هذا الحائط يقف ثمانية من الرجال بالملابس العسكرية والإضاءة تسقط عليهم بشكل جميل، ثم تتغير الإضاءة إلى حركة إظلام، وحينما تسقط الإضاءة ثانية نجد الرجال ممددين على الأرض بشكل يوحي للمتفرج أن هؤلاء لم يكونوا سوى ثوار وقد أطلقت عليهم النيران.

ويتكرر المشهد، ولكن بإضاءة مختلفة كل مرة، والهدف كما يقول ويلسون هو إفراغ توترات المشاهد عبر التشكيل الضوئي والجسدي على المسرح وجعله في حالة تركيز تام.

وكنموذج آخر لتجريب ويلسون نذكر مسرحية (الغابة)، فقد جاء فيها بمشهد فيه صف من الأشكال الغريبة التي تسير على خشبة المسرح، كرجل له رأس هرة، وآخر له جسد فيل، وثالث يقفز كالقرد...، وجعلهم يسيرون ببطء شديد لمدة نصف ساعة، وهذا المشهد ليس مملا برأيه لأنه يفرغ البشر من الكراهية التي يحملونه، علما أن ويلسون يعلن عن بطاقات المسرحية بأن العرض سوف يستمر سبع ساعات، ويستطيع المشاهد إذا شعر بالملل أن يخرج ويتناول طعامه، أو يتنزه قليلا، ثم يعود دون أن يفوته شيء مما يحدث على المسرح.

وتبرز أيضا في الولايات المتحدة الأمريكية تجربة (كريس هاتمان) الذي

الكثير من النقاشات، ثم أصدرت كتابها (المسرح الحي) والذي كان بدوره محور نقاشات حادة في الصحافة الغربية.

النقطة الثانية الهامة أن هذه التجارب المسرحية ينظر إليها بجدية واحترام شديدين من قبل جميع المسرحيين وكبار الفنانين، وتعتمدها مدارس التمثيل كمادة تدريبية للممثل، ولا تتخرج مدارس التمثيل من تغيير مناهجها التدريبية كلما وجدت جديدا مفيدا في تجربة مسرحية جديدة، ففي الولايات المتحدة كان منهج المسرحي الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي) معتمدا بشكل رئيسي، ومن أشهر الذين تخرجوا من هذا المنهج نذكر جيمس دين، وجين فوندا، ودوستن هوفمان، ومارلين براندو، والباسينو، وكانت (ستيلا أدلر) مؤسسة هذا المنهج، وقامت بتدريسه في قسم التمثيل بجامعة (ييل) مع مارلون براندو، وفيه اعتمدت النظريات الكلاسيكية من حيث تطوير مهارات الممثل الخارجية، من قراءة النص إلى الغناء والإلقاء والرقص.. ومع ذلك لم تتخرج أدلر من الاعتراف بأن منهج «رجل المسرح العظيم ستانسلافسكي في الولايات المتحدة يوشك أن يصبح زيا باطلا، وقد آن الأوان للبحث عن مدارس مسرح جديدة تعتمد على ما أنجزته التجارب المسرحية المعاصرة».

أما النقطة الثالثة التي تلفت النظر، فهي تجاوب الجمهور الغربي مع كافة التجارب المسرحية وإقباله عليها بشغف، وتكلفه المال والوقت لإشباع هذا الشغف، ومعظم المسارح التجريبية في الغرب تعتمد على تمويلها على الجمهور، والذي يؤمن لها بحضوره سيولة مالية كافية لتواصل تجريبها من جهة، ولترفض من جهة أخرى التمويل الحكومي الذي تعتبره يقيد

يعتبر من أهم الفنانين التجريبيين الآن في أمريكا، وأساس مسرحه الاعتماد بشكل غريزي على التقنيات الحديثة، ففي إحدى مسرحياته استخدم مائة جهاز تسجيل موزعة على مائة حجرة، والمتفرج هو شخص واحد يدخل الغرفة بالتتالي ويضع السماعات على أذنيه، وفي كل حجرة يسمع مونولوجا، ثم يأتي متفرج آخر ليعيد الكرة.. وفي مسرحية أخرى يدخل المتفرج نفس الحجرات ليجد كاميرات فيديو تصوره وتنقل صورته إلى شاشات موزعة على الغرفة، وفي كل غرفة يسمع صوتا يطلب منه أن يؤدي حركات تمثيلية معينة..

وعي وجدية:

ثمة نقاط هامة تستوقفنا في هذه التجريبية الغربية على المسرح، أولاها أن التجارب المسرحية في الغرب تعتمد على وعي تام من قبل ممارسيها، بمعنى أن أية تجربة لا تلقى عبثا، أو كلفة آنية، بل تسبقها عادة دراسات موسعة ومناقشات مستفيضة، وتصدر قبل وأثناء ممارسة التجربة كتب ومؤلفات يعرض فيها أصحاب التجربة نظريتهم ورؤيتهم المسرحية، فعلى سبيل المثال قدم (أنطونين آرتو) من عام 1925 وحتى عام 1930 م دراسات ومقالات كثيرة حول فكرته عن (مسرح القسوة)، ثم أصدر كتابه الهام: (Theatre de la)، عام 1932، وفي عام 1938 أصدر كتابه الشهير (المسرح وقرينه) الذي أثبت فيه نظريته حول مسرح القسوة.

وقبل أن تطلق «جوديت مالينا» تجربة (المسرح الحي) نشرت في الأربعينات عشرات المقالات والدراسات، وخاضت

التجريبية المسرحية في الوطن العربي؛

هذه هي الأسس والملامح العامة لحركة التجريب في المسرح الغربي، فماذا عن التجريب في المسرح العربي؟! إن الإجابة تقودنا إلى عام 1847م عندما استزرع مارون نقاش الظاهرة المسرحية في الثقافة العربية كفن مستورد من أوروبا، وبالتالي بقي المسرح العربي تابعا للمسرح الغربي طوال مائة عام تقريبا، أي إلى الدعوة التي أطلقها يوسف إدريس لتحرر من قبضة المسرح الأوروبي وذلك بالعودة إلى مسرح السامر المصري كمنطلق لتطوير مسرح مصري أصيل. وهكذا كانت دعوة يوسف إدريس تعبيرا صادقا عن الروح الطامحة للاستقلال عند المصريين وكل العرب ما بعد ثورة عام 1952م المصرية من جهة، ومن جهة أخرى اعتبرته أول دعوة لخوض التجريب في المسرح العربي وصولا إلى شكل مسرحي عربي الهوية. يقول: «إن النص ظاهرة اجتماعية إنسانية لا بد من بيئة معينة لإنتاجها تتبع شعبا معيناً وتنتج من أجل ذلك الشعب» (13)، ثم يقيم مسيرة المسرح المصري ويراهم مسيرة عقيمة لأنها كانت تدور في فلك المسرح الأوروبي وتتأثر بتياراته المختلفة، ولهذا يرى العودة إلى مسرح السامر المصري الذي عرفه أبناء الريف والمدينة في مصر ثم تطوير هذا الفن الشعبي وإعادة هيكلة ليفرز شكلا مسرحيا مصرية متحضرا. (14) وهكذا، بشكل أو بآخر تعود ليوسف إدريس قيادة الدعوة إلى خوض التجريبية في المسرح العربي، وهي دعوة

ظلت تتفاعل إلى أن بدأت تجد تطبيقها عبر الجماعات المسرحية العربية التي ظهرت بقوة، مثل الحكواتيين في لبنان، والاحتفاليين في المغرب.. وغيرها من الجماعات التي صارت تجرّب باحثه عن مسرح عربي يستنبت من الثقافة العربية وتراثها، وقد عزز هذه الجهود بحثية واسعة في العالم العربي، وسنتحدث هنا عن بعض أشهر هذه الجماعات التجريبية× من جهة شهرتها عربيا، ومن جهة استنادها إلى تنظير واع في تجريبيها أيضا.

السرداق؛

ظهرت جماعة السرداق في الثمانينات وهي تضم بين صفوفها صالح سعد وانتصار عبد الفتاح ونبيل مرسي وأسامة الزناتي...، وأصدرت بيانها في عام 1984 في القاهرة، وقد سبق البيان كتابات غزيرة نشرها أعضاء الجماعة هاجموا فيها الشكل الأغريقي للمسرح، ودعوا إلى إيجاد مسرح أنثروبولوجي مصري يقوم على البحث في عادات وتقاليد وجذور الشخصية المصرية بإطارها القومي، واقتروا الاستفادة من المعمار الشعبي - السرداق - الذي يستخدم كمكان للاحتفالات الشعبية ولفنون الأداء والصياغة المسرحية التي يمكن أن تصاغ وفق مفردات وقوانين الاحتفال الشعبي من خلال رؤية جديدة، (15) وقد حدد بيان الجماعة هذا المفهوم بشكل أكثر بلورة عندما دعا إلى رفض كل مفردات ومكونات اللغة والشكل المسرحي العربي القائم حاليا مثل مكان العرض والعلاقة بين الممثل والجمهور والمضمون المقدم والإخراج، واقتراح الخروج بالعرض إلى

وأشكال الاحتفال الشعبية في إطار الثقافة العربية المحررة من الهيمنة الغربية.

ينطلق المسرح الاحتفالي من تجاوز سلبيات المسرح الأرسطي، وعملية التجاوز هذه مرتبطة بفعل التأصيل، وهو فعل لن يتم إلا بالعودة إلى الذاكرة الشعبية التي هي تاريخ الأمة وسجل مآثرها، فالجمهور المغربي كما يقول الاحتفاليون يملك مخزونا دراميا لا يمكن تجاهله في حركة التأصيل المسرحي هذه، ويتمثل هذا المخزون في تلك الظواهر الشعبية والاحتفالات التي مارسها الإنسان الشعبي بكل عفوية وتلقائية في مناسبات متعددة باعتبارها أداة من أدوات التعبير الفنية، فهذه الظواهر هي نفسها تمثل قدم المسرح المغربي والعربي لأن الاحتفالية لا تسعى إلى خلق مدرسة أو مذهب فني جديد ما دام الجديد ينطلق دائما من أطروحة قديمة يتجاوزها ليؤسس الأطروحة الأنوية والمستقبلية، وهذه العودة إلى ما تحتزنه الذاكرة الشعبية من إبداعات وجماليات تنتمي إلى فعل التأسيس، وبالتالي فعل التأصيل. (17).

فالاحتفالية تركز على الجوهري والحقيقي والثابت، وهو غير الأصباغ المتغيرة التي تلون السطح والتي قد توجد التغيير - في الوقت الذي لا وجود له للتغيير الحقيقي، ومن هنا ركز المسرح الاحتفالي على مفهوم الاحتفال لأنه أساس اللقاء، «فالمسرح تظاهرة احتفالية يقيمها الإنسان للإنسان بعدما كان في القديم مراسم يقيمها الإنسان للآلهة، ففي الاحتفال تنتفي الأنا الفردية من أجل إثبات الأنا الجماعية، فالمسرح الاحتفالي حضور للأنا والآخر، ولا يمكن أن تتم عملية التواصل الحقيقية في غياب حيوية الحفل ومشاركة الكل» (18).

السرداق نظرا لارتباط هذا المعمار بمظاهر الاحتفال الشعبي والديني الجماعي، ويشترك الجمهور في صياغة هذا الاحتفال / المسرح.

المسرح عند جماعة السرداق إذن هو عمل تلقائي يقوم على العمل الجماعي لأعضاء الفريق والمشاهدين، ومن الإمكانات التلقائية للمثل في اكتشاف أدوات وإشارات التعبير الإنساني والتلقائي، أما فكرة العرض فتعتمد على دراسة مصادر الأدب المسرحي والمكتوب بشرط أن تقي بأغراض الجماعة، والاعتماد على مصادر الأدب الشعبي الشفاهي والمكتوب بالإضافة إلى التراث الأسطوري والشعبي والديني بغرض كتابة نص فني جماعي للوصول إلى لحظة التوحد والتماسك من خلال (المسرحية)، وقد عمل أفراد الجماعة على تطبيق هذا المفهوم في عروضهم القليلة التي شهدت النور مثل: (إعلان الدراويش بإعلان جمهورية زفتي)، و(عرس الدور)، و(يحدث في قرينتنا الآن)، و(ياسين وبهية). (16).

جماعة الاحتفاليين:

تشكل جماعة الاحتفاليين في المغرب أقوى واقع مسرحي عربي في الوقت الحاضر، ويعود السبب في ذلك إلى عدة أمور:

أ- فعالية نشاطها المسرحي على الساحة المغربية والعربية.

ب- إنها تضم عددا من المسرحيين الجادين والباحثين والنقاد والجادين.

ج- اعتمادها على أسس فكرية وفنية وفعالية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث العربي

1967، والتي نجم عنها إنسان عربي مأزوم تأثر وغاضب في أعماقه، وذليل في نفسه، وفي الوقت الذي لم يعد فيه المسرح العربي بشكله الذي استورد فيه من الغرب قادرا على التعبير عن تأزم وثورة وغضب وذل الإنسان العربي، فمن جهة لدينا كتلة متشابكة من المشاعر وتمتد على مساحة في أعماق المواطن العربي، في حين بدا المسرح عاجزا عن استيعاب هذه المشاعر، ومن هنا بدأت عملية التجريب بحثا عن مسرح يستوعب كل هذه المشاعر.

جربت على الورق كافة التجارب المسرحية الممكنة، ودرست الجمهور ميدانيا من خلال اختلاطي اليومي معه، ولا أعني جمهور المثقفين، بل كافة فئات الجمهور، واكتشفت أن هذا الجمهور بشكل أو بآخر مل من تقاليد المسرح المستورد، هو لم يعد يرغب بحضور مسرحية ذات ديكور مكلف وممثلين كثير وعلى مساحة زمن لنقول له من خلال العرض فكرة واحدة، بل يريد مسرحا بسيطا، ولكن يعبر عن مجمل أفكاره الكثيرة، ومن هنا بدأنا التجريب عبر ما أسميناه مسرح الشوك.

إنه مسرح يرفض الديكور رفضا نهائيا، ويكسر بجرأة حاجز الخشبة المسرحية، ويلغي الموضوع المسرحي الواحد، مستبدلا ذلك كله بتتابع الأفكار، بمعنى أن نقدم في العرض المسرحي الواحد عشرين فكرة مستقاة من واقع الناس وهمومهم، وبشكل نقدي لاذع، وعلى هذا أصبح هموم الناس هي موضوع النص المسرحي، ويمكن أن نغير في النص كل ليلة، فنضيف ونحذف حسب حوارنا المباشر مع الجمهور، والذي كلما جذبناه للحوار والمشاركة مع

ويرى أصحاب هذه الاتجاه أن الاحتفال هو البديل الموضوعي للمسرح الأرسطي السائد، خاصة إذا ما علمنا أن هذا المسرح يقيد المبدع والجمهور معا بقيود لا تستجيب لمكونات الإنسان العربي الحضارية، حسب رأي الاحتفاليين، لذلك ينطلق المسرح الاحتفالي من الفضاء الاحتفالي ليحدد بنياته الجمالية، وأهم مواصفات هذه البنية يتمثل فيما عرفه الإنسان المغربي من أشكال الفرجة الشعبية، وهي أشكال تمثل قدم المسرح المغربي، لهذا فقد سعى الاحتفاليون إلى تجاوز مفهوم الخشبة الإيطالية، ورأوا أن التأصيل ينبغي أن يتم عبر اللقاء العفوي لما وراء الحواجز والجدران والكواليس، أي لا بد من تقديم الحفل المسرحي في الساحات العمومية والأسواق والملاعب وغيرها.

عموما نستطيع القول إن المسرح الاحتفالي نادى بضرورة الثورة على الفضاء التقليدي، بما فيه فضاء الزمن المسرحي، والنص المسرحي يجب أن يصبح مجرد مشروع ينطلق منه المؤلف إلى خلق عرض مسرحي، والجمهور ليس متلقيا فقط، بل هو مشارك ومحاور.

مسرح الشوك

أسس هذا المسرح في سورية الفنان عمر حجو في بداية السبعينات، وقدمه مع دريد لحام عبر عدة عروض مسرحية حققت شهرة كبيرة في وقتها، وعن ذلك المسرح يقول عمر حجو: (19)

- كان يجب أن نعترف بأن المسرح العربي بدأ يدخل حالة التراجع والعجز في بداية السبعينات لأسباب كثيرة، منها ما يتعلق بالداخل العربي بعد نكسة عام

عندما نشاهد في إحدى المسرحيات التجريبية مجموعة ممثلين على مدى ساعة كاملة يتبادلون الصراخ بعبارة (الريح أكلت أختي)!! (20)

نحن بحاجة لتجريب ينطلق من خصوصيتنا المسرحية العربية، وبقدر ما يستند التجريب إلى وعي بقدر ما يحقق شيئاً مفيداً للمسرح العربي، فعلى سبيل المثال: نحن لم نتابع مسرح الشوك، ولكن بعد خمسة وعشرين عاماً تظهر فرقة مسرحية في حلب وتقدم مسرح الشوك من جديد وب نجاح كبير، وبحيث يستمر العرض المسرحي عدة شهور متواصلة. ألا يعني ذلك أن التجربة المسرحية عندما تكون واعية تحتفظ بنجاحها معها حتى لو توقفت؟!

تجريبهم وتجربنا

لقد وقفنا على أهم النماذج في التجريب المسرحي الغربي، ومن المقارنة بينها نجد ما يلي:

1- إن التجريب المسرحي الغربي، وإن كان يعتبر نفسه حركة تمردية على المسرح الأثيني بقواعده الصارمة، يظهر احتراماً شديداً لهذا المسرح باعتباره جزءاً من الثقافة الغربية، وغالباً ما يفرض التجريبون المسرحيون في الغرب اعتبار أنفسهم بديلاً عن المسرح الأثيني، بل يرون في أنفسهم إغناء وإكمالاً له، بينما التجريب المسرحي العربي ينطلق من رفضه المطلق للمسرح الغربي باعتباره فناً مستورداً ودخيلاً على الثقافة العربية، ويعتبرون أنفسهم بديلاً عن هذا المسرح.

2- التجارب المسرحية الغربية تستند إلى ثقافة مسرحية واسعة لدى أصحابها، والذين يمهّدون للتجربة بأبحاث

الممثلين، كلما حققنا الهدف من العرض. على هذا يمكن تلخيص نظرية تجربة مسرح الشوك بما يلي:

1- (لا) للديكور: إذ لا وجود للديكور نهائياً، ويجب على الممثل استعمال مهاراته ليوحي للمشاهد بوجود الديكور.

2- (لا) للملابس المسرحية: فبملابس الممثلين العادية يمكن الإيحاء بالأزياء المفترض أن الممثلين يرتدونها.

3- (لا) للخشبة المسرحية: لا أعني كسر الحاجز ما بين الخشبة والجمهور فقط، بل أعني إمكانية تقديم هذا المسرح في أي مكان.. في الشارع... في الساحات... في المعامل..

4- (لا) للنص المسرحي الجاهز: وهذا يعني أن مسرح الشوك هو مسرح الهم اليومي الآني للمشاهد، الهم السياسي والحياتي، وكل فكرة هامة يمكن إدخالها في العرض.

5- (لا) للمخرج: فحركات الممثلين وتصرفاتهم يتفق عليها جماعياً من قبلهم ويتابع الفنان حجو:

للأسف لم تستمر تجربة مسرح الشوك طويلاً بسبب تحول شريك في الفنان دريد لحام لمسرح آخر، هو مسرح فرقة تشرين وتحولي معه لذلك المسرح بعد أن اقتنعنا بأننا أطلقنا تجربة مسرحية عربية ومارسناها، وأقول (تجربة) ولا أعني (نظرية) فعلى الساحة المسرحية العربية كانت في نفس الوقت تُمارس عشرات التجارب، وكلها مثلنا كانت تهدف إلى اكتشاف مسرح عربي شكلاً ومضموناً، ولكن معظم تلك التجارب كانت طفرات هامشية متأثرة بالتجريب الغربي وتحاول تقليده، وقد انتقدنا عشوائية هذه التجارب وجسدنا انتقادنا في أحد مشاهد مسرح الشوك، فأَي (تجريب!) مثلاً يكون

العربية - ما عدا تجارب قليلة. تعامل كطرفة مملّة من قبل الجمهور، العازف أصلاً عن حضور المسرح، ولذلك يقتصر عرض المحاولات التجريبية على النخبة المثقفة وفي المهرجانات المسرحية التجريبية.

في المحصلة، فشلت التجريبية المسرحية العربية في تقديم أي شيء مفيد للمسرح العربي، وصارت تدور في حلقة مفرغة باعتبارها أزمة على هامش الأزمة المسرحية العربية، وبحيث صار تجهيز وتهيئة عرض مسرحي تجريبي لا يحتاج إلا لعدة أيام فقط ليصبح جاهزاً للمشاركة في هذا المهرجان المسرحي التجريبي أو ذاك.

ولندلّل أكثر على أزمة المسرح التجريبي العربي نحتكم إلى المهرجانات المسرحية التي تؤكد على أن المسرحيين العرب يدخلون في تجارب متواصلة، لكن هذه التجارب تشير إلى عجزهم عن الخروج من دائرة التبعية، بل تزيد هذه التجارب من دائرة غربة المسرح العربي وتراجعته، فعلى سبيل المثال، حفل مهرجان دمشق المسرحي الحادي عشر للفنون المسرحية بالعروض التجريبية المخيبة للآمال «والمسرحيون الذين قدموا عروضاً جيدة في الدورة العاشرة باتوا أقل جودة، والذين قدموا أعمالاً سيئة باتوا أسوأ، وأن من تقدم من الشباب بنضارة بدا مترهلاً ممطوطاً باهتاً، كأنما بقي من كل هذه الزحمة المهرجان نفسه، كأن المهرجان كتقليد هو البطل الرئيسي هو الروح التي تستجمع شتات العروض وبقايا الشغف عند المسرحيين العرب» (21).

وهكذا خيبت عروض المهرجان الآمال، وعبر ثلاثين عرضاً مسرحياً عربياً لم نجد تقريباً إلا ترفاً في الديكورات وقفشات

ودراسات، وقلما يعتبر أحد التجريبيين الغربيين تجربته (نظرية) بينما يعتبر أصحاب أي تجربة مسرحية عربية أنفسهم (نظرية) في المسرح، مع أنهم غالباً لا يستندون إلى ثقافة مسرحية، وليست لهم تجارب وممارسات في المسرح المستورد.

3. المفارقة أن التجريبية المسرحية العربية تنطلق من رفض المسرح الأوروبي المستورد، وترى أنها تبحث عن أشكال جديدة لمسرح عربي خالص، ولكن أصحاب التجريبية العربية أنفسهم يستوردون مدارس التجريب الغربية ويطبقونها، وكثيراً ما تتجسد هذه المفارقة في العروض التجريبية العربية، ففي عرض مسرحي تجريبي حضرته مؤخراً في بيروت، وفي المناقشات التي أعقبت العرض تساءل أحدهم: لماذا تصرّون على هذا التجريب المسرحي؟ فأجاب مدير الفرقة: لنبحث عن شكل عربي مسرحي يناسبنا وينقذنا من هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي الذي فرض وجوده علينا.. عندها سألت: ولماذا اخترتم هذا الشكل التجريبي؟ (كانت المسرحية تتشكل من لوحات جسدية وموسيقى صاخبة)، أجاب مدير الفرقة ببداهة: هذا آخر شكل من التجريب المسرحي في فرنسا، ويتم تطبيقه الآن في إيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية.

4. التجريبية الغربية كما ذكرت سابقاً تُعامل بجدية من قبل الجمهور والمسرحيين والنقاد، والعرض التجريبي يمارس نفسه أمام الجمهور بكافة شرائحه ومستوياته الثقافية، جمهور يرى في حضور المسرح طقساً حياتياً هاماً، فيقبل على حضور المسرحيات الكلاسيكية والتجريبية، بينما التجريبية

بالاشتراك مع المصري انتصار عبد الفتاح، ولكن العمل في نهايته فشل في تقديم عرض مسرحي، وإنما قدم سهرة موسيقية ركب عليها مشاهد نظيفة أنيقة الملابس بأداءات تقليدية عادية، مستعينا بتعبيرية أحيانا، وبرمزية أحيانا أخرى.

- (مسرحية الدريكة) باشتراك مجموعة المسرح الصوتي وفرقة الآلات الشعبية - مصر، وهي مسرحية من حيث نوايا أصحابها، من أفضل الأعمال التجريبية، فهي تتطرق من هاجس بحث تجريبي أصيل من الأدوات الموسيقية وفي التشاكيل وفي الفضاء المسرحي، ولكن العرض سرعان ما خرج عن نية أصحابه ليصبح (سهرية) غنائية موسيقية لا أكثر.

- (مسرحية الدالية) للمسرح العضوي التونسي، وتنتمي إلى ما يسمى: المسرح خارج المسرح، أو خروج العمل من مكانه المؤلف والتقليدي (الخشبة التقليدية، وانطلاقه ليقدم في الساحات العامة والملاعب أو المنازل حتى، ولكن هذا العرض وكافة العروض المثيلة من نفس النوع في المهرجان، بدت وكأنها تتجه للنخبة، ووقعت في مأزق البحث عن جمهور معين لمسرح معين.. (24)

من خلال هذه النماذج من العروض التجريبية وغيرها نلمس حماس أصحابها لتقديم مسرح عربي مغاير للمسرح الأورو - عربي، ويبدو ذلك واضحا في التسميات (مسرح الدالية - مسرح العربة الشعبية - مسرح الشارع.. الخ)، ولكن الحماس شيء، والنيات شيء، والتطبيق شيء مغاير للحماس والنيات، فمعظم العروض التجريبية تفشل في توظيف الموروث الشعبي والاحتفالي وغيره من التصورات المفترضة لمسرح عربي الهوية، وبالتالي ظهرت العروض التجريبية وما

تهريجية ارتجالية، وذلك للإقلال من غربة العروض عن الجمهور.. «فكان عرض (السندباد) مثلا من العروض التي لا يمكن تسميتها إلا بالعروض الساذجة» (22) وطبعا هذا نموذج من التقييم الذي يمكن سحبه على معظم عروض المهرجان.

وحتى نعطي الأمر حقه نعود إلى الدورة الثالثة لأيام قرطاج المسرحية، والتي أقيمت ما بين السابع والخامس عشر من أكتوبر - 1987. وسنجد أيضا أن ذلك المهرجان قدم «عروضا بدت وكأنها مرآة تعكس واقع المسرح العربي بتعابيرهِ واتجاهاته المتعددة والمتراكمة منذ الخمسينات من التجارب المحافظة إلى التجارب المخضمة إلى التجارب الأكثر طليعية، وفي هذه العروض برز تراجع ملموس للتجريبية المسرحية العربية» (23) أما المهرجان الأكثر مدعاة للتوقف عنده فهو مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي،

وذلك لأسباب أولها أنه المهرجان الذي أريد له أن يكون تجريبيا عربيا في مسيرة إيجاد مسرح عربي الهوية خارج دائرة التبعية، وثاني الأسباب أيضا ضخامة عدد العروض التي تقدم في كل دورة منه، فقد بلغ عدد العروض في الدورة الأولى منه عام 1988 (116) عرضا تجريبيا عربيا وأجنبيا، وقد مارست العروض كافة التصورات التي وضعها دعاء المسرح العربي المستقل عن الهيمنة الأوروبية (الساحر.. الأعراس... التراث..) فماذا كانت النتيجة؟!

الإجابة نستشفها من خلال تقييم بعض العروض التجريبية الهامة:

- (فرقة مسرح العربة الشعبية) استوحيت عملا تراشيا (شهرزاد) عن مسرحية توفيق الحكيم بنفس الاسم، ومن إخراج الإيطالي فاني أفوري

زالت تظهر في قوالب غرائبية وإبهارية غير مفهومة حتى من قبل النخبة المثقفة، وبالتالي فإن التجريبية المسرحية العربية لم تستطع الوصول إلى مسرح عربي، مع أن كل عمل تجريبي يفترض أنه الشكل المسرحي المطلوب لمسرح عربي، في حين أن هذا الشكل إما أن لا يكون له علاقة بالمسرح، أو يطرح نفسه كشكل ومضمون غرائبي يزيد من غربة المسرح.

غياب النقد:

في الظاهرة المسرحية العربية بشكل عام ما زال النقد الجاد غائباً عنها، ذلك أن النقد المسرحي لا عشيرة له من التراث النقدي، فهو ما زال يحبو، يؤسس، يرسم تقاليده بماء التجربة ونزوات البداية، وأن خطورة هذه النقطة تكمن فيما للنقد من أهمية بالغة التأثير على المسرح وجمهوره في الوقت ذاته.

صحيح أن هناك مؤلفات نقدية مسرحية، لكن معظمها يشتمل على معالجات تتسم بالكلاسيكية «لأنها تعالج الموضوعات المسرحية في صيغة (تيمية) وتعالج العروض المسرحية بحسب الصيغة الجمالية» (25)، والمقالات في الدوريات واليوميات التي تتناول المسرح في العالم العربي نصاً وتمثيلاً، لا يستند معظمها إلى المبررات الموضوعية والمقاييس العلمية، والسبب أن الناقد لا يلجأ لاستخدام ميزان دقيق يزن به أمور المسرح في علاقته بالجمهور، كما أنه لا يملك المعايير الدقيقة ونقاط الاستلام الصحيحة التي يحاكم على أساسها العمل المسرحي، وبالتالي لم يساهم النقد العربي حتى الآن في تطوير المسرح العربي بأي شكل، فكيف بالتأكيد لا فائدة

من الانتظار لو انتظرنا، فما زلنا حتى الآن نسعى لإيجاد مكان مناسب للنقد في ساحة المسرح الأورو-عربي، ومع ذلك جاءت التجارب المسرحية العربية لتزيد من غربة النقد عن المسرح العربي لأنها تجارب تقدم نفسها بدون منهج أو رؤية لناقد هو بالأساس يفتقر للمنهج أو الرؤية، ناقد قد لا يعرف ما هي التجريبية، ولم يطلع غالباً على التجارب المسرحية الغربية، وبالتالي نلاحظ (ارتباك) النقاد في العروض أو المهرجانات المسرحية التجريبية، وبحيث يقتصر النقد على وصف مبهم لعرض مبهم، وضمن منحني المدح والذم بدون أن يعرف الناقد لماذا يمدح أو يذم، ودائماً يحاول إخفاء عجزه وراء كم هائل من المصطلحات النقدية الأوروبية غير المرتبطة، وهاكم مثلاً نقد تناول أحد عروض مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي لدورة عام 1995م، يقول الناقد حول أحد العروض:

«العرض حاول الالتفاف على الواقع المسرحي بمبانيزيقية أثنائية التوجه يحدوها إيديولوجية غير واضحة على خريطة الأنا والآخر: الأنا - الجمهور + الآخر - الجمهور = تجريبية منطقة تستفيد من الغيرية دون أن تتقهقر باتجاه تشابك الذات مع التوقع...» (26) أي نقد هذا؟! اللهم إلا إذا نجحنا بتصنيفه كنقد تجريبي غرائبي موجه لتجربة مسرحية غرائبية زادها هذا النقد غرائبية!!

والنتيجة التي نصل إليها هي أن التجريبية في المسرح العربي لا تريد حتى الآن عن توصيفات وتجارب وافتراسات تتوالى دون أي منهج محدد، ويمارس معظم هذه التجارب ما يمكن أن نسميه بجرأة (غرائبية) لا علاقة لها بمسرحنا العربي الذي نبحت عنه، وإن إخفاق هذه

التجريبية شكل وما يزال يشكل سببا رئيسيا في تعزيز مكانة الشكل الأوروبي والإمعان في التبعية وتفاقم نظرة الإعجاب للمسرح الأوروبي والغربي.

ما العمل؟

يجب أن نعترف بإنصاف أن إخفاق التجريبية المسرحية العربية وضياعها لا يمكن فصله عن الإشكاليات الكثيرة التي يعاني منها المسرح العربي، وكلما نجحنا في حل هذه الإشكاليات كلما خففنا من قتامة التجريبية.

وأیضا يجب أن نعترف بأن بعض الجماعات المسرحية التجريبية مارست تجربتها عن وعي وثقة، وقد ذكرنا بعض هذه الجماعات، وهؤلاء لم يسحبوا اعترافهم بتقدم وسيادة المسرح الغربي، ولكنهم سعوا إلى مغايرة واعية له من خلال تطوير وبلورة فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبي وإعادة تركيب مفردات الموروث الشعبي العربي الصافي غير المشوب بتأثيرات الثقافة الغربية، ومن هذه النقطة يمكن أن ننطلق لوضع مقترحات للتجريبية المسرحية العربية وهي:

١- إدراك حقيقة أن التجريبية المسرحية الغربية لها أهداف تغاير أهداف تجربتنا الساعية لإيجاد مسرح عربي، وهذا يعني أن ما يطبق من تجارب مسرحية في الغرب لا يصلح معظمه للتطبيق عندنا، وبالتالي، نحن مطالبون بالاطلاع على تلك التجارب ولكن دون اعتبارها مقياسا قاعديا يجب نقله إلينا.

٢- يجب أن يكون اتكاء أية تجربة مسرحية عربية على الجمهور، أي أن

يمارس التجريب بهدف التوجه للجمهور واعتمادا عليه، لا أن يكون التجريب فقط للنخبة المثقفة وليعرض في المهرجانات المسرحية حصرا، ومدى تفاعل الجمهور مع أية تجربة وإقباله على مشاهدتها هو المقياس لجدية هذه التجربة وموقعها من عملية البحث عن مسرح عربي أصيل.

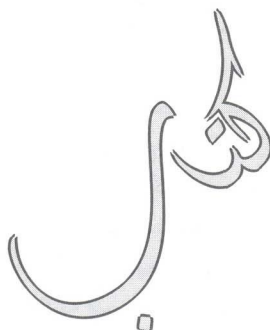
إن مئات التجارب المسرحية تعرض في إطار المهرجانات ولا يسمع بها أحد، بينما عروض الاحتفاليين في المغرب في الشوك في سورية ما زالت محفورة في ذاكرة الجماهير بحب وحنين.

٣- يجب وضع أسس وقواعد واضحة للمهرجانات المسرحية (التجريبية منها بشكل خاص) تحدد مواصفات لأي عمل تجريبي يرغب بالمشاركة، وبشكل تكون فيه هذه المواصفات لصالح التجريبية الفعلية ولصالح مستقبل المسرح العربي بشكل عام، وبحيث يكون العمل المشارك مستند إلى رؤية واضحة وهدف واضح، وإلا ما فائدة أن يشارك (125) عملا تجريبيا في مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي الثاني، ثم نكتشف أن تسعين بالمئة من هذه الأعمال هي استعراضات بهلوانية لبعض الممثلين، وسهرات وغرائبيات وتهريج وكل ما يخطر على البال من أشياء لا علاقة لها بالمسرح ولا بالتجريب!!

ويبقى أن نقول إن جميع التجارب المسرحية التي تبحث عن شكل ومضمون لمسرح عربي مستقل ما زالت تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر الساحة العربية بأكملها، وعلى خلفية ثقافية مسرحية وعامة تعي مشاكل مسرحنا الحالية، وأسباب أزمتها، وسبل الخروج من هذه الأزمة.

- 16- نفس المصدر.
- 17- مصطفى رمضان- الحركة التجريبية في المسرح المغربي المعاصر- مجلة الكويت- العدد (77)- الكويت- 1989.
- 18- نفس المصدر.
- 19- حوار خاص لهذا البحث أجريته مع عمر حجو في حلب.
- 20- هذا المشهد الذي يسفر عن غرائبية التجريبية المسرحية العربية ورد في أول مسرحية قدمها مسرح الشوك.
- 21- بول شأؤوك- مهرجان دمشق المسرحي- مجلة المستقبل- العدد (616)- باريس- 1988.
- 22- صبحي كردي- حول مهرجان دمشق الحادي عشر للفنون المسرحية- مجلة الوحدة- العدد (53)- الرباط- 1989.
- 23- بول شأؤول- الدورة الثالثة لأيام قرطاج المسرحية- مجلة المستقبل- العدد (563)- 1987.
- 24- للتوسع في تقييم عروض مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي الأول نشير إلى بحثنا: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي- مجلة الوحدة- العدد (94- 95)- الرباط- 1992.
- 25- د. مشهور مصطفى- المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر- مجلة عالم الفكر- المجلد (25) العدد (1)- الكويت- 1996.
- 26- جريدة الأنوار- 75- 7- 1995- بيروت.

- 1- أحمد سخسوخ، فلسفة التجريب المسرحي- مجلة الكويت- العدد (84)- الكويت- 1989.
- 2- التجريبية بين الممارسة والنظرية- ندوة- مجلة الراية- العدد (76)- بيروت- 1982 وكان قد أعدها وأدارها كاتب هذا البحث.
- 3- ج. ل. ستیان- الملهاة السوداء- ترجمة منير الأصبحي- وزارة الثقافة- دمشق- 1996.
- 4- نفس المصدر.
- 5- نفس المصدر.
- 6- التجريب بين الممارسة والنظرية- مصدر سابق.
- 7- انتوني آرتو- المسرح وقرينه- ترجمة عمران الزايدي- دار الأمل- بيروت- 1990.
- 8- نفس المصدر.
- 9- نفس المصدر.
- 10- د. محمد هناء عبد الفتاح- سافاري وسيركه السحري- مجلة الكويت- العدد (5)- الكويت- 1987.
- 11- د. محمد هناء عبد الفتاح- من اللاشك ووصولاً إلى مسرح الموت- مجلة الكويت- العدد (84)- الكويت- 1989.
- 12- حوار مع مارتن أوسلو- أحمد سخسوخ- مجلة الكويت- العدد (92)- الكويت- 1990.
- 13- نفس المصدر.
- 14- نفس المصدر.
- 15- مفيد الحوامدة- المسرح العربي ومشكلة التبعية- مجلة عالم الفكر- المجلد (17) العدد (4)- الكويت 1987.



«خطاب التجريب في المسرح العربي»

للدكتور عبد الرحمن بن زيدان

ليس كتاباً واحداً وإنما هو مكتب في كتاب

ARCHIVE

التجريب ضرورة ملحة

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

• بقلم: عبد الكريم برشيد

نحن الآن أمام كتاب، وأمام كاتب. أما الكتاب فهو «خطاب التجريب في المسرح العربي»، وأما الكاتب فهو الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، هذا الرجل الباحث الذي ارتبط اسمه بالمسرح، وعاش للمسرح، وأنتج للمسرح كتباً متعددة في النقد المسرحي، وشارك في مهرجانات عربية، وفي ملتقيات عربية ودولية متعددة والذي ساهم في تأسيس الاتحادات والجمعيات ذات العلاقة بالبحث المسرحي.

لا بد عندما نتحدث عن هذا الكتاب، أن نضعه في إطار الكتب التي سبقته، لأن هذا الكتاب جزء من كل، وجزء من تجربة

الدكتور عبد الرحمن بن زيدان. هذا الكتاب جاء بعد كتاب «من قضايا المسرح المغربي» في أواخر السبعينيات، وجاء بعد كتاب «المقاومة في المسرح المغربي»، وجاء بعد كتاب «كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي»، وبعد ذلك جاء كتاب «أسئلة المسرح العربي» ثم «قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد»، ولا أقول أخيرا جاء هذا الكتاب ليتوج بعد هذا العطاء المتعدد والغزير عطاء في الكتابة النقدية، وفي التأريخ للكتابة المسرحية، لا أقول المغربية ولكن العربية أيضا.

في كتابات الناقد عبد الرحمن بن زيدان نجد دائما أن المحاور الأساسي هو «القضية» كما تبرز ذلك تلك الكتب التي ظهرت مع مجموعة من المسرحيات، ومع المسرح التجاري الذي ظهر في الثمانينيات، وهو الآن مسرح ينتعش، ويعرف نوعا من الانتفاضة في النصف الثاني من التسعينيات من خلال مسرحيات ذات طابع تجاري، الشيء الذي استوجب أن يكتب الدكتور عبد الرحمن بن زيدان كتابه «التكريس والتغيير».

بعد هذه المرحلة دخل الناقد تجربة جديدة أوسع وأشمل من حيث الطرح، ومن حيث الاشتغال، ذلك أنه خص كتاباته الأولى بالمسرح المغربي، وبعد هذا التوجه سيوسع نطاق اشتغاله وسيعطينا كتابا تشغل على تجربة المسرح العربي تنظيرا وممارسة فيها سيخوض في كل الأسئلة الكائنة والممكنة التي طرحها المسرح العربي والتي يطرحها وهي في السبعينيات والثمانينيات كانت أسئلة حول الهوية، وحول التأسيس، وحول التأصيل، لذلك سنجد هذه القفزة النوعية

في الرؤية لدى الباحث، ولدى الناقد، ولدى المؤرخ المسرحي، إنها قفزة من مساءلة المسرحي العربي في إطار التأسيس والتأصيل إلى مساءلة التجريب كضرورة ملحة أملت لها مرحلة أخرى من تاريخ المسرح العربي.

في البدء كنا نريد فقط - أن يكون هذا الشيء الذي نبدعه ونتجه ونقدمه للناس أن يكون منهم ولهم، وأن يكون مشابها لما كتبه الجاحظ، وكان هاجس التأسيس وهاجس التأصيل والهوية منسجما مع الكتابات الفكرية التي كانت تدعو إلى التراث وكنا فيها نتساءل: أيهما نختار «الأصالة» أم «المعاصرة»؟.

هذه الأسئلة - الآن - يمكن اعتبارها أسئلة وقع الحسم فيها وأصبحت في ذمة التاريخ لأنه ليس من المعقول - الآن - أن نتساءل: هل المسرح العربي عربي؟ أو نقول «المسرح في الوطن العربي» لأن هذا الشيء الذي نمارسه «نحن - الآن - هنا» مطبوع بظاهرها، وموسوم بميسمنا، وبالتالي فيه شيء من روح المكان، وروح الزمن، وروح الموروث الثقافي، لذلك نجد أن كتاب «خطاب التجريب في المسرح العربي» يشكل انعطافا مهما وطفرة نوعية مهمة في تاريخ المسرح العربي، لأنه كتاب ينتقل من سؤال الهوية وسؤال التأسيس وإعادة التأسيس، وسؤال التأصيل إلى سؤال التجريب، والتجريب كما نعرف يعد مرحلة مهمة من تاريخ البشرية.

عندما انتقلنا من البحث النظري إلى البحث التجريبي الميداني انفتحنا على تجارب لبريخت، ويونسكو، وبيكيت وآداموف، وجان جونييه، وغروتوفسكي فانقل خطاب التجريب إلى المسرح العربي من أمريكا وفرنسا، وعرفته مصر مع مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة،

شيء ممكن بطبيعة الحال لأن مناهج في العلوم الإنسانية ربما غامرت كثيرا ووصلت في النهاية إلى الباب المسدود، لأن الفن هو الذوق، والذوق زئبقي، شيطاني لا يخضع للقواعد أو القوانين، وبالتالي فالدكتور عبد الرحمن بن زيدان اتخذ مجالات صعبة وغامر في المجالات الصعبة، والصعبة جدا تتمثل في المقاربة النقدية للتجارب المسرحية العربية.

هذه التجارب سايرها الدكتور علي الراعي في مصر، وكتب كتاب «الكوميديا المرتجلة» ودعا إلى الارتجال، وبالتالي ضرب النص، وضرب الكتابة المسرحية، والدكتور عبد الرحمن بن زيدان كان واعيا بهذه التغيرات في المسرح العربي، وكان واعيا بمكونات التجارب التي عرفها المسرح العربي، وكان ملما بكل التفاعلات والأسئلة التي طرحها المسرحيون في العالم الغربي، وبالتالي عرف بأنه لا يمكن إطلاقاً أن يؤسس مسرحاً عربياً إلا بالنص، لأن المخرج يمشی ويذهب، وتبقى الكتابة بذلك أن النص المسرحي هو بذرة المسرح، فهنا «الزرع» وهناك «الزريعة» وهناك «الزراعة» ولا يمكن أن تكون هناك زراعة بدون «زريعة».

الواقع أن النص هو روح المسرح، فبريخت ذهب ولكن نصوصه لا تزال، مات موليير المخرج والممثل لكن ما زال موليير يقدم في العالم بأشكال مختلفة ومغايرة.

لقد ساير الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ميلاد مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة 1988، وشارك في اللقاءات والندوات وتابع السؤال / الإشكالي: «كيف يمكن أن نكون تجريبيين؟».

الإجابة عن هذا السؤال تجعلنا نؤكد على الحقيقة التالية التي نقتنع بوجودها

وهو ما يقبض عليه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان في هذا الكتاب الذي هو في الواقع ليس كتاباً واحداً، وإنما هو كتب في كتاب: هناك كتاب خطاب التجريب في المسرح المغربي، وخطاب التجريب في المسرح الجزائري، وخطاب التجريب في المسرح العراقي، وخطاب التجريب في المسرح الخليجي، وبالتالي يمكن أن نقول إن هذا الكتاب هو موسوعة للمسرح العربي تقوم على أساس الشمول والتعدد والتنوع والغنى الكامل.

يمكن أن نطرح سؤالاً يتعلق بمفهوم التجريب في كتابات الناقد عبد الرحمن بن زيدان: أو كيف يفهم هذا الناقد التجريب؟

النقد والذوق الزئبقي في التجريب المسرحي

نحن نعرف أن التجريب في الغرب له منظوره، وله أدوات اشتغاله، وبالتالي لا يمكن أن نتحدث عن التجريب عربياً إلا بالقبض على مميزات هذا التجريب وهذا الكتاب يحدد لنا مفهوم الناقد لهذا المصطلح لأنه يقول خطاب التجريب في المسرح العربي تخصيصاً، ولا يقول خطاب التجريب عند غروتوفسكي، أو في المسرح الأمريكي، أو في المسرح الفرنسي. قد يتساءل متسائل: «لماذا التجريب في المسرح العربي، قد قيل ذلك، وتم التساؤل حول ذلك في المهرجانات العربية؟».

الإنسان هو حالات، والحالات قائمة على أساس التغير والتبدل، وبالتالي ما أقوله الآن قد لا أقوله بعد قليل، وبالتالي الإنسان هو هذه الكيمياء النفسية القائمة على التحول، وبالتالي هل يمكن أن يكون التجريب في العلوم الإنسانية مشابهاً للتجريب في العلوم البحتة؟

السابق، وكنا نقول نحن جيل بدون أساتذة، وفي الواقع ليس هناك جيل بدون أساتذة، كما أنه ليس هناك جيل بدون أب، إننا أبناء الطيب العلي، وأبناء القرى وكل الرواد الذين أرسوا قواعد هذا المسرح المغربي والعربي، وبالتالي فإن التأسيس هو حجر على حجر، إنه أساس، وبالتالي فإنه تلك النزعة التجريبية ينبغي أن نحتاط منها، وأن نحذر قتل الأب لأنه لا بد أن تراكم التجارب، لذلك نجد الكتاب يدرس الطيب الصديقي، والأستاذ عبد الله شقرون من الرواد، ويدرس كل الذين أرسوا قواعد المسرح المغربي أو العربي، يدرس نعمان عاشور في مصر الذي يعد مؤسس الواقعية الاشتراكية في مصر، هذا المبدع الذي جاء بعد توفيق الحكيم الذي كان في حيرة من أمره، جاء الحكيم فوجد فنا اسمه المسرح وتجاربا غير ناضجة، بعد ذلك ذهب إلى فرنسا ووجد تجارب ناضجة، ومكتملة، ووجد أن المسرح الغربي فيه مدارس، وفيه تيارات، وفيه أجيال متواصلة، هناك الكلاسيكية القديمة، والكلاسيكية الجديدة، ووجد الرمزية والواقعية والعبث، فحاول أن يأخذ من كل هذه التجارب، وأن يكون عبثيا، وأن يجرب في كل الاتجاهات. أما نعمان عاشور فقد جاء بعد الثورة الناصرية فحاول أن يكون مرتبطا بالواقع وأن يركز على العامية، وأن يعبر عن التغيرات التي تقع في مجتمع يخرج من مرحلة، ويدخل مرحلة جديدة. كذلك سنجد في هذا الكتاب دراسة توخى من ورائها الناقد عبد الرحمن بن زيدان ضبط آليات اشتغال في المسرح الخليجي، هذا المسرح الجديد / الحديث الذي كان في البداية - كما هو الشأن في المسرح المغربي - مسرحا مدرسيا تطور إلى أن أصبح

وبشرعيتها وهي كالتالي: «ليس هناك تجريب يقوم على التقليد»، وأن ما يقع عليه التجريب لا يمكنه أن يكون - في المجال الفني - قاعدة قادرة لا تحتمل النظر. ولذلك ننتقد كثيرا المسرحيين العرب الذين لم يجربوا، ولكنهم قاموا بإعادة التجريب، أو جربوا ما حسم فيه التجريب، لذلك فالدكتور عبد الرحمن بن زيدان طرح مفهومه للتجريب بطريقة جديدة، وهي المسيرة لوجهة النظر التي قدمها الاحتفاليون في العالم العربي، القائمة على أساس أن التجريب في الوطن العربي ينبغي أن يكون تأسيسا، أو هو تجريب للتأسيس وهذا ما يمكن أن يميزه عن التجريب في المغرب.

في أوروبا هناك مسرح قائم الذات له تاريخ. المؤلفون لهم أسلاف، المخرجون لهم شيوخ، وبالتالي هناك مسرح قائم بالذات يجعلنا نقول إذا كان الشباب في الغرب يثور على أسلافه، ويتمرد عليهم لأنهم يشكلون أمامهم عقبة في وجه التجريب فنحن لا نتوفر على هؤلاء الذين يشكلون عقبة، في الغرب هناك ما يمكن تسميته بعمود المسرح - كما هو الأمر في عاود الشعر العربي.

القصيدة العربية لها تاريخ، ولها محددات لا يمكن الخروج عليها، وبالتالي وقع التجريب فيها، وفي المسرح ما هو عاود المسرح العربي حتى يمكن اختراقه والثورة والتمرد عليه؟ - نحن - إذن - محكومون بأن نؤسس، ولذلك فالدكتور عبد الرحمن بن زيدان - مع كل المسرحيين العرب - أكد على أن التجريب في المسرح العربي ينبغي أن يكون تجربيا للتأسيس، والتأسيس يقوم على المواقفة، وهذا شيء ربما تكرر كثيرا في السبعينيات، ويمكن أن نعترف أنه لدينا نوع من العداء للجيل

الظلال والتركيز على الممثل باعتباره أساسا وليس لما يقول النص الجاهز المكتوب سلفا، ولكنه هذا الكل في العرض المسرحي وفي اللقاء بين الممثلين والجمهور الشيء الذي يحيله إلى خطاب للصورة كالمسرح العراقي.

إن الدكتور عبد الرحمن بن زيدان لم يرسم المسرح التونسي من خلال القراءة فحسب، أو دراسة النصوص المسرحية، أو من خلال دراسة البيانات أو الكتب لمؤلفين تونسيين مثل الأستاذ محمد المديوني أو عز الدين المدني بل كتب كتابات تجريبية وميدانية عن المسرح التونسي والعربي عموما من خلال ما عرض أيام قرطاج المسرحية بتونس في دوراتها المتعددة، وفي ملتقيات عربية، وفي ربيع المسرح العربي في المغرب، وبالتالي فهو في كتاباته لا يكتب اعتمادا على السماع، ولكن انطلاقا من الميدان، كتابة ميدانية قائمة على أساس تأسيس رؤية إبداعية جديدة في النقد.

مزالق التجريب في الشكل

إن كتاب «خطاب التجريب في المسرح العربي» هو مرحلة أخرى- لا أقول في تجربة الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، ولكنه مرحلة أساسية ومهمة في تاريخ المسرح العربي وهو يمثل آخر صيغة وصل إليها المسرحيون الآن في آخر دورات الملتقيات والمهرجانات وبالتالي فهو يقبض على أكثر الأسئلة حرقا وراهنية وأكثرها علاقة بالمعيش واليومي، وأكثرها ارتباطا بالموروث الثقافي للإنسان العربي. إن الدكتور عبد الرحمن بن زيدان لا يقدم دراسات تجريبية محضة عن ضوء وعن ظلال وعن أشكال بدون مضمون أو

مجموعة من الفرق، ولا يمكن أن ندرس المسرح في الخليج دون دراسة التغيرات الاجتماعية التي حدثت بعد اكتشاف البترول، مجتمع كان قائما على أساس الغوص والبحث عن الجواهر واللؤلؤ في البحار، مجتمع تجاري يتحول- فجأة- غنيا. هذا المجتمع كيف يمكن أن يكون تجريبيا؟ وهل من المنطقي أن نتحدث عن التجريب في الكويت أو في البحرين أو في قطر، أو في الإمارات العربية المتحدة دون مراعاة السياقات السياسية والثقافية والاقتصادية للخليج؟

كذلك سنجد في هذا الكتاب حديثا مركزا عن مسرح الصورة في العراق، وأعتقد أن مسرح الصور هو من أكثر التجارب العربية تجريبية عند الدكتور صلاح القصب، هذا المخرج المجنون بكل ما في الكلمة من معنى حيث مسرحه عبارة عن صورة جميلة ورائعة تعتمد على أقل ما يمكن من الكلمات للاعتماد على ما يرى وهذا المخرج يؤمن بأن المسرح هو ما يرى وهذا ما جعله يقدم مسرحية «الملك لير» لشكسبير، ولكنه قدمها بطريقة الخاصة القائمة على أنها لوحة بصرية متحركة، فيها حركة، فيها أذواق، وألوان وإيقاعات سريعة، وفيها دينامية داخلية، والدكتور عبد الرحمن بن زيدان واكب مجموعة من الأعمال التي قدمها الدكتور صلاح القصب منها مسرحية «الحلم الضوئي»، وقام الناقد بعد ذلك بدراسة مانيفيستو أو بيان مسرح الصورة، وبذلك أعطانا رؤية عن المسرح العراقي في جانبه التجريبي.

في هذا الكتاب نجد حديثا عن المسرح التونسي وهو تجربة يكون فيها التجريب على حساب المضمون وذلك في بحث هذا المسرح عن اللغة البصرية، وفي لغة الجسد، في الحركة، في الأضواء، في

المائة، وأن يكون هذا الشكل على حساب المضمون، فتوفيق الحكيم سقط في هذا المأزق حين انخدع بمسرح اللامعقول، وأراد أن يكون لا معقولا من حيث الشكل. قال: «أنا أؤمن باللامعقول من حيث الشكل، ولكن المضمون معقول» هذا غير منطقي لأن الشكل ليس بريئا، والذين لا يؤمنون بالإنسان كانوا من أصحاب اللامعقول.

هذا التجريب إذا لم يحترز منه المسرح العربي سيسقط في نفس خطاب التجريب الغربي لأنه خطاب وهو ما كان واعيا به الدكتور عبد الرحمن بن زيدان وهو يقارب تجارب المسرح العربي، وكان على بيئة من أمر هذا المسرح الذي ينبغي أن يؤسس وفق معايير أخرى، ووفق معطيات مغايرة. وهو ما أبرزه الناقد في هذا الكتاب الذي هو إحاطة شاملة بقضايا التجريب في المسرح العربي في كل الوطن العربي وذلك بوعي قومي يحسه كل المسرح العربي، وهذا في الواقع ما كان ينقص - دائما - الكتابات المشرقية، فالمشاركة عندما كانوا يكتبون عن المسرح العربي فإنهم - في الواقع - كانوا يقصدون المسرح في مصر ولبنان وربما سوريا، هذا هو المسرح العربي، وهذا هو الشعر العربي في مصر ولبنان والعراق، إننا - في المغرب - نمارس الكتابة - نحن / هنا من أقصى العالم العربي نمارسها بشمولية وبرؤية مفتوحة على كل التجارب بدون مركب نقص وفي انفتاح على كل العطاءات المتعددة التي تشكل في مجموعها ما نسماه بالمسرح العربي وهو ما عمل على تحقيقه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان في كتابه: «خطاب التجريب في المسرح العربي» وهو ما يجعلنا نقول: إن هذا الكتاب ليس كتابا واحدا وإنما هو كتب في كتاب.

دلالة تاريخية، بل يربط هذه الحركة بشروطها التاريخية والجغرافية والسياسية والمعرفية والحضارية العامة، لأن التجريب في الخليج ليس هو التجريب في تونس، والتجريب في المغرب ليس هو التجريب في موريتانيا، إن الجغرافيا ليست محايدة والتاريخ لا يمكنه أن يكون محايدا أو بريئا، والزمن ليس مجرد أرقام، وبالتالي فعام 1970 ليس هو عام 1990، وجيل النكسة الذي عايش هزيمة يونيو وكتب الفن المسرحي ليس هذا الجيل الذي عاش حرب الخليج، وبالتالي الزمن ليس مجرد أرقام. هذه القنوات وهذه المعطيات، وهذه التفاعلات في الذهنية العربية وفي الواقع العربي السياسي والاجتماعي كلها قضايا ألم بها هذا الكتاب وحاول أن يقبض على خيوطها وهي خيوط متشعبة ومتداخلة حاول هذا الكتاب الاشتغال على هذا التشعب وهذا التداخل فيها. إذ كان يقال إن المسرح أبو الفنون، وأبو الصناعات، وأبو المؤسسات، فبالمنسرح مؤسسة مثلها مثل المدرسة، لأنه يعلم، ولأنه يعطي، ولأنه فلسفة أيضا، ومن هنا لا يعقل - إطلاقا - أن يكون هناك إبداع مسرحي وتكون هناك كتابة مسرحية إذا لم يكن للكاتب خطاب ما، رسالة ما. كان الطبيب الصديقي يقول ساخرا من نفسه «إنه ليس بساعي بريد». المبدع ليس ساعي بريد حقا، ولكنه رسول وصاحب رسالة، وساعي البريد قد يحمل رسائل الآخرين ولكن المبدع ينبغي أن يرسل رسالة ما، وإذا كانت هذه الرسالة لا تحتوي على مضمون ما، على خطاب ما، فإنها ستكون مجرد لغو وتزويق ولعب بأذهان الناس، ولذلك فهذا هو مأزق التجريب. كيف يمكن أن نجرب على مستوى الشكل من غير أن نكون شكلانيين مائة في

الدائنة

واستخداماتها في تنفيذ المناظر المسرحية

• د. عبدالرحمن الدسوقي

إذا كان أول استيعابنا للسينوغرافيا هو الامام بمفردات المنظر الأساسية، فإن إدراكنا الأول يتمثل في المادة التي نفذت بها هذه المفردات، ثم المضمون التعبيري. هذه المادة هي التي تساعدنا على ازدياد فهمنا للمناظر المسرحية، بالبعد الابتكاري للحوار في خلق الدلالات والعلامات القائمة على خشبة المسرح، لذا تمثل الخامة محورا هاما في علاقتها بالعملية الابداعية في تصميم وتنفيذ المناظر المسرحية، فهي الوسيط المادي الذي به ومن خلاله يتم التعبير والتشكيل بكافة تقنيات التنفيذ المتاحة، ومن خلالها (الخامة) أيضا يتم تجسيد واستشعار القيم والمعايير الجمالية.

فدراسة الخامة تعتبر أساسا يقف من خلاله الباحث على مدى تقدم الفكر العلمي في إيجاد مواد وتقنيات جديدة في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية، يستهدف بالدرجة الأولى، ايجاد وسائل علمية تساعد سينوغرافي المسرح على تحقيق أقصى قدر ممكن من تصوراتهم في العرض المسرحي.

وإذا كان التقدم العلمي قد أحدث تحولات في الشكل والمضمون في الفن

من حيث قابلية الاشتعال لعملية التشكيل والانشاء.

وخاصة بالمواد ثنائية التركيب وما ينتج عن ذلك من غازات سامة وخانقة، ومع ذلك فقد أضافت اللدائن أشكال ابتكارية لم تكن معهودة من قبل، ومن هذا المنطلق يسعى الباحث إلى هذه الدراسة.

وبداية وجب على الدارس التفريق بين كل من المواد التقليدية، وهي مواد استقر تناولها في تصنيع وتنفيذ المناظر والمهمات المسرحية★ إلى أن ظهرت اللدائن فحددتها بالمواد التقليدية، بيد أن المواد الحديثة، وما تدرج إليه من معنى ومفهوم نحو المواد اللدائنية، أصبحت في كثير من الأحيان بدائل للمواد التقليدية، فإن هذا التصنيف من الخطأ أن نسلم به واعتباره أمراً واقعاً، ففي الحقيقة عندما نطلق على المواد اللدائنية مواد حديثة، فليس معنى ذلك أننا نغفل بقية المواد الأخرى واعتبارها مواد غير حديثة انتهى التعامل معها، فقد سبق أن أشار الباحث إلى أن تناول التقني المتنوع والوسائط المستخدمة فيه قد أضفى على المواد التقليدية أبعاداً تكنولوجية وجمالية جديدة، الأمر الذي يجعلها لا تقف عند حد القدم بل صعد بها إلى الحداثة.

ميدان البحث:

يضم عالم السينوغرافيا عدة فنون مجتمعة، فهو فن تنسيق فضاء خشبة المسرح والتحكم في شكله، بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي، أو الغنائي، أو الراقص، الذي يشكله إطاره الذي تجري فيه الأحداث (١) ... ويهدف

المعاصر، فإن من شأن المناخ التشكيلي على خشبة المسرح، أن يستحوذ على أكبر قدر من المعاصرة، باعتبار أن السينوغرافيا أكثر الفنون تأثراً بهذا التقدم التكنولوجي، فمع العقد الرابع من القرن العشرين تمكن العلماء من ايجاد مواد حديثة استخدمت كبداية للمواد التقليدية من بينها ما يعرف بالمواد اللدائنية★ التي استفاد منها الكثير من سينوغرافي ومنفذي المناظر المسرحية عالمياً، بالإضافة إلى التطور الهائل في تقنيات آلية كل من المناظر وخشبة المسرح، وكذلك تناول المواد التقليدية باستخدامات وتقنيات حديثة.

ومعنى ذلك أن هناك ثورة فعالة في إمكانية تحقيق صور ابتكارية جديدة على خشبة المسرح، ليس فقط لما قدمه العلم الحديث من مواد لدائنية★ ذات إمكانيات خلاقية في التشكيل، وإنما أيضاً لحداثة تناول الخامات التقليدية بمفهوم جديد.

وبمراقبة الحركة الفنية في مجال السينوغرافيا في مصر يتضح للباحث مدى فاعلية استجابة كثير من الفنانين لروح العصر، ليس فقط في استخدام المواد المخلفة الحديثة في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية، بل أيضاً في إعادة صياغة المواد التقليدية على نحو جديد، وكان من بين هؤلاء الفنانين عمر النجدي، وسمير أحمد، وفتحي فؤاد وآخرون.

لقد دفعت المواد اللدائنية بفناني السينوغرافيا المصريين إلى تحقيق صور جديدة خلاقية لم تكن موجودة من قبل على خشبة المسرح، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الصعوبات التي لم تكن في مشاكل استخدام هذه المواد

في ابتكارية المادة من الناحية التشكيلية والتقنية.

لذا فإن موضوع البحث يرتبط بعدة جوانب لها أهميتها في إبراز دور المادة بشكل حسي ديناميكي، فمنها ما يتعلق بتقنيات استخدام المواد المختلفة من اللدائن، ومنها ما يتعلق بالامكانيات الابتكارية للخامات المحققة لتصورات سينوغرافي المسرح ومنها ما يرتبط بالأساليب المتنوعة التي لها مفعول كبير في توجيه مدركات المشاهدين لما هو قائم على منصة التمثيل ومن ثم الاحساس بالرسالة التشكيلية ككل، فضلاً على الجانب الانساني المتمثل في السينوغرافي بوصفه المحقق لدور المادة، فهو انسان يعيش واقع الحياة ونتاج طبيعي للزمان والمكان، ومن هنا تكمن مهمته في انشاء تصورات بوسائطه المتاحة، بهدف تحقيق التوحد بين ما يستشعره تجاه الموضوع الدرامي من ناحية، وبين الخامات من ناحية أخرى، باعتبارها جهداً ابتكارياً، فمن خلال الفهم الدقيق لامكانيات المادة يستطيع السينوغرافي أن يوظف مادة «الغفل» في تكوين يحقق رؤيته الذاتية، بهذا المعنى تصبح مهمة السينوغرافي شبيهة بما يقول هربرت ريد عن منحوتات هنري مور «تربية المادة حتى ينتقل بها (الفنان) من حالة وجود مختلط تعسفي إلى وجود منظم عقلي» (4).

وقد أشار هربرت ريد في كتابه فن النحت، إلى القدرات الابتكارية للمواد في تحقيق أبعاد فراغية، وقد أوضح أن السمة المميزة في فن النحت تتمثل في أنه فن ذو أبعاد ثلاثة، وهدفه الفراغ، الأمر الذي ينطبق تماماً على التشكيل في الفراغ المسرحي، ونستطيع أن ندرك

إلى صياغة تصوير وتنفيذ تصميم لمكان العرض، وكذلك لعرض المكان الخاص بالعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح (2).

وتصميم المناخ التشكيلي للمنظر المسرحي والتفاعل معه من ناحية المظهر، يعتمد على استثمار كافة الأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والضوء، وقد ذهب أحد الباحثين إلى أن عملية التصميم هذه تقوم على أربعة محاور أساسية هي: عمارة المكان المسرحي، مع تصور فضاء المنصة والقاعة، ثم ديكور العرض مع سائر العناصر التي يتشكل منها، ثم المهمات المادية والتجهيزات التقنية التي تتعلق بالمكان، بالإضافة إلى الجانب الصناعي الذي يرتبط بذلك (3)، والحديث على هذا النحو كثير ومتشعب، إذ أننا لا نستطيع أن نتناول بالدراسة جميع هذه المحاور كلها على حدة، لذا يرى الباحث أن تقتصر الدراسة على استخدام اللدائن وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ ديكور العرض والمهمات والاكسسوار الخاص به.

موضوع البحث؛

يتعلق موضوع البحث بالخامات اللدائية وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية، وهو الجانب الموضوعي، لا يمس المادة كحالة منفردة بذاتها فقط، وإنما سنتناول علامة المادة وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية، وسيذكر الباحث كل ما يحتاجه من معلومات شتى في أي مجال من شأنه أن يثري البحث بشكل مباشر

تأثير ضار جدا، لذا يفضل تنفيذ مثل هذه الأعمال في الهواء الطلق(5) إلا أنه عندما يؤخذ في الاعتبار الاهتمام بوسائل الأمان بشكل كامل أثناء التنفيذ يصبح استعمال اللدائن ذا فائدة كبيرة، إذ تعطى أشكالاً وأسطح بملامس متنوعة يصعب الحصول عليها من المواد التقليدية، ويعد البوليستر والاكريليك والبولي سترين من أهم المواد اللدائنية التي لجأ إليها بعض فناني السينوغرافيا محققين بها نتائجهم الفني على خشبة المسرح.

تعرف المعاجم التكنولوجية المتخصصة اللدائن بأنها «مجموعة كبيرة من المواد المؤلفة والصعبة والعضوية بصفة عامة، وتكون عادة ذات أساس من الراتنجيات التخليقية أو البوليمرات Polymers الطبيعية المحورة والبوليمرات(6) أقرب إلى الدقة لمعنى البلاستيك★، فهذه الكلمة تستخدم لوصف الجزئيات الكبيرة بوحدة متكررة، متحدة كيميائياً ببعضها على هيئة سلسلة أو شبكة، كما أن البوليمرات تكون إما طبيعية أو صناعية، أو بمعنى آخر عضوية أو غير عضوية(7).

يعرف م.ج. كرتز، اللدائن بأنها مواد عضوية يمكن أن تنساب في إحدى مراحل تكوينها، ويمكن حملها على الانسياب واتخاذ الشكل المطلوب باستخدام الحرارة والضغط المناسبين، وهي تحتفظ بهذا الشكل إذا ما أزيل عنها الضغط والحرارة المستخدمين في تشكيلها(8).

كثيراً ما يطلق على هذه المواد اسم البلاستيك، ولعل الباعث هو أن تلك الكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية بلاستيكوس (بمعنى قابل للتشكيل)(9)

ونستشعر بحجم الفراغ فوق منصة التمثيل من خلال الانشاءات النحتية التي يقوم بها كل من السينوغرافي ومخرج العرض.

وحيثما نأمل من تطوير كل ما هو قائم على خشبة المسرح، فإننا ندرك أن الفراغ ملازم لها، بل ملاصق معها، سواء كانت عروض تقدم داخل قاعات تقليدية أو تجريبية أو في مسارح الهواء الطلق.

سرعان ما دخلت اللدائن في حياتنا اليومية، وأصبحت جزءاً جوهرياً في كافة مجالات المعيشة فحلت بالتالي محل المواد الأولية والخام، مثل الأخشاب والمعادن التي ارتفع ثمنها بشكل كبير وانخفض انتاجها بطريقة تقلل من المنتج إلى حد بعيد، الأمر الذي دفع بفناني السينوغرافيا ومنفذي المناظر إلى استخدام وسائط جديدة لها من الامكانيات والمواصفات، ما يساعد على تحقيق تصوراتهم التي وقفت عند حد التسطيع والتجسيم بالمواد التقليدية.

ومن هنا اتجهت الأنظار إلى العناية باللدائن واستخدامها في تنفيذ المناظر المسرحية، لما لها من قابلية التشكيل ومحاكاة المواد والعناصر والأشياء على نحو أفضل، واللدائن على هذا النحو تخلق تحدياً فنياً حقيقياً للسينوغرافي، ولكنها في نفس الوقت جاءت بمشاكل أخرى لم تكن موجودة من قبل، فالتفاعلات الناتجة عن المركبات ثنائية التكوين، تنتج أبخره وأدخنة★ خطيرة جداً بالإضافة إلى ارتفاع في درجة حرارة المركب نفسه، وهناك بعض أنواع من اللدائن ومذيباتها ومصلباتها الكيميائية، ينتج عنها أبخرة تسبب التهابات واستنشاق هذه الأبخرة أو ملامستها قبل خمول تفاعل المركب له

للذوبان إلى كتلة غير منصهرة وغير قابلة للذوبان بعد التصلب (١٤). ومن أنواع البولييمرات المستقرة بالحرارة الفينوليك Phenolic، ويوريا فورمالدهيد Urea Formaldehyd، والميلامين Melamine، والالكيد Alkyd، والكازين Casein، وفوران Fu-rane، وبولي يورثان Poly Urethane، وسوف يعرض الباحث لأهم أنواع اللدائن التي تستخدم في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية المتلينة بالحرارة والمستقرة بها.

١- بولي ستيرين Polye Strene

يعد البولي ستيرين أحد اللدائن المستخدمة بكثرة في تنفيذ المناظر المسرحية والتلفزيونية والسينمائية على حد سواء، إذ وجد مصممو المناظر ومتفذهوها في هذه المادة صفات جيدة للتشكيل على خشبة المسرح لما لها من سهولة في القطع والتركيب والنحت، واسباب هذه الأشكال والتكوينات ملاس متعددة بواسطة الأدوات الحادة وآلات النشر والبرد والصنفرة.

والبولي ستيرين مادة رغوائية تتشكل بالحرارة والضغط، ويطلق عليها عادة ستيروفوم، وستيريوبور وهي أرخص اللدائن التي تقبل مختلف المعالجات على سطحها.

وهذه المادة غير مسامية (١٥)، فهي عبارة عن بناء من الكرات المجوفة، كل منها محتوية على نسبة من الغاز، ويعطى ذلك خاصية ممتازة للتمدد، ولكنها تعوق عملية القطع بالأدوات العادية، فعندما يستخدم سراق التمساح، أو سراق الظهر، أو السكينة

وكلمة بلاستيك تطلق على المواد التي لها خاصية اللدونة، إلا أن هذه الكلمة لا تصلح لتعريف اللدائن التي تمتلك فعلا هذه الخاصية في إحدى مراحل تكوينها، إذ أن كثيرا من المواد وعلى رأسها «الزجاج»، تمتلك خاصية اللدونة ولكنها لا تنتمي إلى عائلة اللدائن.

وأقرب اللدائن المعروفة هي البولييثين Polythene، وسلسلة جزئي البولييثين المركب تتكون من ذرات الكربون التي تتصل الواحدة بالأخرى، كما تتصل في الوقت نفسه بذرتين من الايدروجين (١٥). ويوجد مجموعتان من اللدائن من حيث التلين بالحرارة وهما، اللدائن المتلينة بالحرارة Therme Plastics، واللدائن المستقرة بالحرارة Therme Sitting Plastics.

١- اللدائن المتلينة بالحرارة: وهي تلك التي يمكن تليينها وإعادة هذا التلين إلى مالا نهاية باستخدام الحرارة والضغط (١١)، ومن هذه المجموعة البولييثين Polyethene، وبولي فينيل كلورايد Poly Vinyl Chloride، وبولي ستيرين Polye Styrene، والاكريك Acrylic، والنايلون Nylon، وبولي بروبيلين Poly Proylene، وبولي فينيل فلورايد Poly Vinyl Flu-، وبولي تترافلور واثيلين Poly oride، واسيتال Ace-Tatra Fluoroethylene، وسيليلوزيكس Cellulosics (١٢).

٢- اللدائن المستقرة بالحرارة: وهي على النقيض، إذ تعاني تغييرا كيميائيا عندما تقع تحت فعل الحرارة والضغط، فلا يمكن بعدها حدوث أي تغيير في شكل هذه الأنواع باستخدام مزيد من الحرارة (١٣)، وهي من مواد مخلقة متجمدة تتحول من كتلة منصهرة قابلة

يستخدم في تنفيذ المناظر السينمائية والتلفزيونية أكثر منه في المسرح، لضرورة تنفيذ قوالب محددة يتم التشكيل بموجبها، والمنتج المتوافر من البولي ستيرين المضغوط في الأسواق عبارة عن بانوهات زخرفية وتحشيات لنهايات الجدران والأسقف بمقاسات متعددة، بالإضافة إلى بلاطات للأسقف الشائع منها مقاس $0,60 \times 0,60$ م تستخدم للتغطية وأعمال تجليد الأسقف والحوائط وكبدل للأسقف والتحشيات المصنعة من الجبس، كما ينتج منه مسطحات ذات أبعاد متعددة لتحاكي أشكال الجداريات المتنوعة من الحجر المنتظم والعشوائي وكذلك أشكال الجداريات الحرارية والسورناجا.

ب- بولي ستيرين غير مقاوم للحريق «الاستريوبور»

يعرف بولي ستيرين غير مقاوم للحريق في مصر تحت عدة أسماء أشهرها الاستريوبور أو الاستريوبور، وينتج بكتافات متعددة تبدأ من ثلاثة عشر كيلوجرام للمتر المكعب، وحتى ثلاثين كيلوجراما، ولون هذه المادة أبيض شاقق ★ والانتاج الشائع منها يظهر في صورة بلوكات «كتل من متوازي مستطيلات أبعادها 1×2 م وبارتفاع 50 سنتيمتر، ويمكن تقطيع هذه الكتل الصماء إلى ألواح بتخانات متعددة تبدأ من اسم وبتخانات متعددة وفقا للسلك المطلوب.

2- بولي إيثيلين؛

توجد عدة أشكال من البولي إيثيلين، أهمها ما يستخدم في تنفيذ المناظر المسرحية هو:

أ- غشاء البولي إيثيلين:

ويأتي هذا المنتج في صورة رقائق من

المشرشرة، فإن الخامة تتحول إلى قطع صغيرة، خاصة في البولي ستيرين الأقل كثافة، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المادة تتأثر بالعديد من المذيبات خلال التكوين، وأفضل نتيجة يمكن الحصول عليها بواسطة استخدام المستحلب المائي فينيل Vinyl.

يتكون البولي ستيرين من الكربون والايروجين وحدهما، وكل من هذين يعرف بالجزئيات المركبة (المطاوعة للحرارة) حيث إنها تنصهر بالتسخين، ويعني ذلك أن الجزئي المركب يمكن تشكيله في قالب بعد تكوينه من الجزئيات البسيطة (16) ومنه الآتي:

أ- بولي ستيرين المضغوط:

ينتج البولي ستيرين المضغوط على هيئة ألواح رقيقة تتشكل بالتسخين، مقاومة للحريق، ولونها أزرق، أو رمادي، أو أبعادها 1×8 م، كما ينتج في صورة رولات بأطوال مختلفة، وبعرض 1 م، وبتراوح سمك المنتج من 0,02 بوصة إلى 0,1 بوصة.

يتم تشكيل ألواح البولي ستيرين المضغوط عند تعرضها لدرجة حرارة $150/200$ درجة مئوية وذلك بوضعها في القالب، أو العنصر المراد تنفيذه، وتأخذ مسطحات البولي ستيرين تشكيلاتها النهائية بعد التبريد في درجة الحرارة العادية. وأفضل الطرق المتبعة في هذا المجال هي التشكيل بقالب من خلال آلة تشكيل بالتفريغ، ويقبل البولي ستيرين المضغوط جميع الدهانات فيما عدا الصمغ الجاف، كذلك تضافي دهانات الرش (الاسبراي) المعدنية من المينا، والك، شكلا نهائيا معدنيا لامعا.

يستخدم هذا النوع من اللدائن في أعمال الديكور والتشطيبات الداخلية، كما

الدائن، تستخدم في الحياة العادية لتغطية أسطح الأحجام الكبيرة وللتغليف، كما يستخدم لتكسية بعض الأرائك، والوسادات للمحافظة على الكسوة الأصلية لها. ويأتي غشاء البولي ايثلين شفافا أو معتما وبألوان متعددة كما ينتج بتخانات مختلفة منها 0,08 مم وحتى سمك 1م تقريبا، وتباع هذه الأغشية إما بالمتر الطولي أو بالوزن، وهي في صورة رولات بأطوال 50 قدم، 100 قدم وبعرض يبدأ من خمسة أقدام وحتى عشرين قدم.

وفي مجال استخدام المناظر المسرحية تدخل أغشية البولي ايثلين لتغطية أرضية خشبة المسرح والمصاطب والدرج لتكسية الشاسييات وفقا لطبيعة العرض وتجدر الإشارة إلى أن غشاء البولي ايثلين يمكن وصل عروضه مع بعضها البعض بواسطة مصهر متوسط الحرارة وذلك بعد وضع رقائق من الألمنيوم للفصل بين المصهر وسطح الغشاء المراد الوصل به، تجنبا لالتصاق المصهر بالغشاء.

كذلك يمكن أن تستخدم أغشية البولي ايثلين في تنفيذ الستائر والكواليس بعد عمل الجيوب اللازمة للشيكلات الخاصة بعملية الشد والاستقامة لهذه الستائر، ويعد غشاء البولي ايثلين بديلا مناسباً لمحاكاة زجاج النوافذ، نظرا لخفة الوزن وعدم قابلية الكسر.

وتجدر الإشارة إلى أن الدهانات المائية المستخدمة عادة في تنفيذ المناظر المسرحية لا تلتصق بأغشية البولي ايثلين، نظرا لمرونة السطح ولملمسه الزلق والدهان الوحيد الذي يلتصق بهذا النوع من الأغشية هو دهان روسكوم الفينيل الصناعي★.

ب- غرواني بولي اثيلين:

يعرف تجاريا باسم بايثوفوم، وهو غرواني مرن قابل للحط، صلب وسطحه الخارجي زلق، يمكن تقطيعه بالسكين ومقاطع الماكيت العادية، ويقبل للصلق بالغراء الأبيض، وشموع الغراء الساخن المستخدم بواسطة المصهرات الخاصة، ومرونة هذا النوع من غرواني بولي ايثلين تجعل منفذي المناظر المسرحية يستخدمونه في عمل الزخارف الخاصة بتيجان الأعمدة، وفي التشكيلات التي تتطلب انحناءات وتوريقات خاصة تلك التي تحاكي أشغال الحديد الزخرفية (الفورفورجية)، ولاعطاء تأثير السطح المعدني تستخدم دهانات أرموكوت، فوق سطح هذه المادة الغروانية، إذ تضافي ملمسا معدنيا ناعما مصقولا، أو مط ووفقا للتصميم المطلوب.

3-الاكريليك

يعد الاكريليك أحد نظم خامات التربوبلاستيك، وهو متوافر بنطاق واسع من الشفافية والألوان المعتمدة، ويشمل الاكريليك على أنواع البيرسبيكي Perspex والاوروجلاس Orglase، والبليكس جلاس Plexiglas. وجميع أنواع الاكريليك تلين عند درجة حرارة ما بين 334 فهرنهايت، وفي هذه الحالة يمكن استخدامها في تشكيل العديد من الأشكال بالوصل أو باللحام، وبمداومة تسخين هذه الخامة بعد تبريدها يصل معدل تطريتها عند درجة حرارة 1765 فهرنهايت، ويتميز الاكريليك بنفاذيته للضوء، وهو براق عن الزجاج وسطحه أكثر لدونة، ومن المعروف أن الاكريليك يكتسب حالة مطاطه عندما يسخن، وفي

هذه الحالة يمكن ثنيه بسهولة سواء بالمط، أو الثني على أكثر من مره أو كبسه، ثم يترك ليحف ويتصلب مرة أخرى دون أن تصيبه أي شروخ (17).

تعد خامة الاكرليك البديل الحقيقي للزجاج على خشبة المسرح، وهو يعد على هيئة ألواح أبعادها 1 × 2م وبتخانات تبدأ من 1,5م وحتى 12م، ويظهر في صورة أفرخ شفافة أو مدخنة، ومنها ما هو مزخرف بأشكال هندسية أو نباتية، كذلك يتوافر الاكرليك في شكل أنابيب مصمته ومفرغة ويشكل الاكرليك بثلاث طرق هي:

أ- التسخين الموضعي: ويستخدم فيه سلك حراري (نيكل كروم) مثبت على خلفية من الاسبستوس الحراري بحيث تكون القوة المطلوبة واحد كيلوواته لكل 1/2م2 بحيث يوجه شرائح الاكرليك في اتجاه الحرارة لتسخين الجزء المطلوب لاجراء عملية الثني، ويستخدم في هذا النوع شرائح الاكرليك التي لا يتراوح سمكها أكثر من 3مم، حيث يتم التسخين من الجهتين حتى تتم عملية الثني والتشكيل بحرية كاملة دون أن تكون هناك أي إعاقة تؤثر على سطح الاكرليك وتفقد نقاءه.

ب- التسخين الكلي: وهو ما يتم داخل أفران تسخين معدة لذلك ومزودة بكنترول حراري.

ج- التشكيل بتفريغ الهواء: وهو ما يتم أيضا داخل غرف معدة لذلك مجهزة بتقنيات تتخلص من المسخن الحراري، وصندوق الثني (قالب التشكيل) ومضخة الهواء لسحب الهواء من داخل صندوق الثني- وأخيرا بربواز القبض.

وتجدر الإشارة إلى أن الاكرليك يمكن تجميع شرائحه باللصقات أو بالحرارة،

فعند تسخين لوح اكرليك إلى درجة 600 فهرنهايت يمكن كسبه فوق لوح آخر، إذ يتم الالتصاق نتيجة الحرارة المرتفعة، كما يمكن تثبيت ألواح الاكرليك مع بعضها أو مع الشاسيهاات بواسطة ثقب الشرائح بالبنت الخاصة باللدائن، وربطها بواسطة مسمار سن صاج، أو مسمار بصاموله، ويمكن قطع الاكرليك بالأدوات والأسلحة الخاصة بتقطيع النحاس والألمنيوم.

4. السيلولوز

ينتج الفيبر المفلكن بتفاعل السيلولوز مع محلول كلوريد الزنك، والفيبر المفلكن مادة متينة، وناعمة. وهو يستخدم في صناعة الصناديق والأدوات الكهربائية والتروس والأختام، وعندما يعالج السيلولوز بمحلول الصودا، وثاني كبريتيد الكربون، يتكون محلول سيلولوزي يسمى الفسكون، وإذا أمرر في ثقب إلى أحواض ترسيب يكون أفرخا شفافة تسمى بالسلفوان، والسلفوان أفرخ شفافة كالزجاج، وينتج بألوان متعددة ومنه بلا لون، ومن صفات السلفوان، مقاومة القطع والحماية من الرطوبة.

وللحصول على أفرخ شفافة تحضر نترات السيلولوز بمعالجته بحامض النتريك وتتحد نترات السيلولوز مع الكافور لتكون السيلوليد (18). وهذه المادة شفافة ومرنة يمكن تلوينها بسهولة، وهي قابلة للتشكيل بالتسخين، بيد أن لها قابلية شديدة للاشتعال بسهولة.

يستخدم السلفوان الملون كمرشح لأجهزة الإضاءة المسرحية الصغيرة،

درجات الحرارة العادية، كما أنها غير قابلة للذوبان، وتنتفخ في الاسيتون، والفينول. وعند التسخين مرة ثانية، تنفصل كمية أخرى من الماء، وفي هذه المرحلة الأخيرة يتكون «راتنج» Resit الذي لا ينصهر ولا يذوب ولا ينتفخ.

واللدائن المصنعة من هذا النوع من الراتنجيات قسيصة، ولزيادة متانتها يضاف معجون مواد متليفة مائه، أثناء عملية التصنيع، كما يضاف إليها بعض المحاليل، كموااد تشبع وربط بين طبقات الألواح المصنوعة من الألياف، لعمل رقائق تتحمل الضغط المرتفع، ويعرف تجاريا هذا النوع تحت اسم الفورمايكا (19).

تنتج ألواح الفورمايكا بتخانات امم، 2مم، وبمساحات 1 × 2م، 1,25 × 2,8م. 1,25 × 3,05، ويكون أحد السطحين خشنا لسهولة عملية اللصق فوق الأسطح المختلفة، أما الوجه الخارجي فيكون إما مصقول أو نصف مصقول أو مط، وتتميز ألواح الفورمايكا بألوانها المتعددة، وبأسطح تحاكي كافة الخامات التقليدية من أخشاب الماهوجني والبلسندر والقرو والجوز التركي، بالإضافة إلى أسطح تحاكي كافة أشكال الرخام والجرانيت.

تستخدم الفورمايكا في تنفيذ المهمات المسرحية، وخاصة في الأثاث، كما تستخدم في تغطية الأسطح بعد عمل العلفة والتجليد اللازمين للصلق الفورمايكا عليه، ويفضل في هذه الحالة أسطح الفورمايكا الخط تجنباً لانعكاسات أجهزة الإضاءة على العناصر المصنعة منها. وتتميز الفورمايكا برخص ثمنها وخفة الوزن وسهولة التشكيل والقطع، كما أنها لا تحتاج إلى دهانات أو

ويحدث فور الاستخدام تقلص المادة نتيجة تأثرها بالحرارة الناتجة من تشغيل الكشافات، كما تستخدم أفرخ السيليوييد في أجهزة العرض الخلفي التي تسقط أشعتها على السيلكلوراما أو شاشة العرض الخلفي لاعطاء التأثيرات المطلوبة بعد رسمها على أفرخ السيليوييد وفقا للتصميم المطلوب، وتجدر الإشارة إلى أن الجيلاتين وهي الشرائح الملونة المستخدمة في مرشحات ألوان أجهزة الإضاءة المسرحية هي إحدى أنواع مادة السيليوييد.

5. الفينوليك

هو أول ما اكتشف من اللدائن، مثال على الجزئيات المركبة - المقاومة للحرارة، حيث يتحول الجزئي البسيط إلى مركب في القالب، وما أن يتم التحول حتى لا يكون في المقدور إعادة صهره، والفينوليك يتكون من نوعين من الجزئيات البسيطة، يرتبط ببعضها بالتبادل، النوع الأول هو وحدة البناء، وهي مادة تعرف بالفينول ★ Phenol، والنوع الثاني هو وحده الارتباط، وتتكون من الفورمالدهيد Formaldehyde ★★.

تصنع هذه اللدائن عن طريق تكثيف الفينول مع الفورمالدهيد، ثم يقلب الخليط الناتج ويسخن في فرن حيث يتصاعد الماء على هيئة بخار، وتجدر الإشارة إلى أن اللدائن الفينولية تنتج على مرحلتين، الأولى راتنج الفورمالدهيد الغينولي، وهو يتصلب عند تعرضه لدرجة الحرارة المنخفضة، وهو قابل للانصهار والذوبان، والمرحلة الثانية عند تسخين الخليط السابق لفترة طويلة، يتحول إلى مادة صلبة وقصيفة في

إعداد خاص سوى عملية تجهيز اللصق بالغراء السريع والغراء الأبيض (البلاستيك). كما أن الفورميكا لا تتأثر بالتقلبات الجوية أو الحرارة والرطوبة.

6. راتنج البوليستر Polyester Resin

البوليستر عبارة عن «بوليمر» وحداته التركيبية متصلة بواسطة مجموعات استيرية يتم الحصول عليها بتكثيف حمض أو أكثر من الأحماض البولي كربوكسيلك ونسبة ضئيلة من حمض مونوكربوكسيلك عند اللزوم، مع واحد أو أكثر من الكحولات متعددة الهيدروكسيل ونسبة ضئيلة من كحول أحادي الهيدروكسيل (20)، أما الراتنج فهو عبارة عن استرات غير مشبعة تفتح فيها الرابطة المزدوجة عندما يضاف إليها المصلب بالقدر المطلوب لتتحد الحزئيات المفتوحة ببعضها مكونة راتنجاً قوياً صلباً شديد التماسك.

هناك نوعان رئيسيان من البوليستر، يعرف الأول بالبوليستر المشبع★، ويتوافر هذا النوع على هيئة راتنج سميك القوام، ويجوز تكسيه سطح هذا النوع بالبوليستر غير المشبع وهو أكثر أنواع اللدائن استخداماً في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية والاكسسوار، وغالباً ما يدعم بالألياف الزجاجية★، كما يجوز استخدامه كغراء أو وسيط لتجميع أنواع كثيرة من الخامات، بالإضافة إلى استخدام البوليستر غير المشبع كدهان تحضيري، ونهائي لبعض أنواع من الأسطح.

وللحصول على مادة من البوليستر قابلة للعمل لساعات طويلة، فإنه في العادة يستخدم مصلب البيروكساي

هذه تتحكم فيها ثلاثة عوامل هي:

أ- القوام الذي سيكون عليه البوليمر.

ب- درجة حرارة الطقس الجوي.

ج- الزمن الذي تتطلبه هذه العملية (21).

وهناك عدة أنواع من المصلبات منها،

ميثيل أيثيل كيتون - بيروكساي Methyl Peroxide Hi. Poilt 50.

Ethyl Kotone, Peroxide Hi. Poilt 50.

بالإضافة إلى كيتون بيروكساي Ke-

ton Peroxidos in Plasticiser وميثيل

ايثيل كيتون بيروكساي ومواد أخرى،

وبجانب المصلبات السابقة هناك مواد

مساعدة لعملية تصلب راتنج البوليستر،

وهي مواد تضاف إلى البوليمر على هيئة

سائل كيميائي، تعمل على الإسراع في

عملية تصلب والجفاف ومنها:

● دايميثيل - بارا - توليودين Dime-

thyle - Para - Tobuidine

● دايميثيل أنالين Dimethyle Anl-

line

● هوليلون Hobilon

ويهدف الباحث إلى تقنيات التشكيل

بمادة البوليستر لما لهذه المادة من

إمكانات ابتكارية عالية في مجال تنفيذ

المناظر والمهمات والاكسسوارات

المسرحية.

أ- التجهيز والصب (التشكيل):

قبل البدء في عملية التشكيل يفضل

تجهيز الصوف الزجاجي حسب

المساحات المطلوبة لتسهيل عملية التنفيذ

التي تتلخص في الآتي:

● تحضر كمية مناسبة ومقننة من البوليستر مخلوط بالمصلب ثم توضع من القالب المجهز والمعزول بالمواد العازلة ★ المناسبة باستخدام فرشاة ناعمة مع الأخذ في الاعتبار إزالة تجمعات المواد العازلة الموجودة بالقالب، ويسبق ذلك إضافة المواد المائلة أو اللون إلى البوليستر وفقا للتصميم المطلوب.

● عندما يصل البوليمير إلى الحالة الجيلية دون التصلب، يوضع طبقه من الصوف الزجاجي.

● تجهز طبقة أخرى من البوليمر، ثم يوضع عليها طبقة من الصوف حتى تتشبع تماما.

● تتكرر هذه العملية حتى يتم الحصول على سمك مناسب للشكل.

● يترك القالب وبه البوليمر حتى يجف تماما، ويصل إلى حالته الصلبة ثم تستخرج النسخة (22).

وأثناء عملية التشكيل هذه يجب مراعاة الحرص على عدم تراكم البوليمرات في المناطق الغائرة، وعند تقابل أركان القالب مع مراعاة تحريك الكميات الزائدة إلى الأماكن المجاورة والخالية من البوليمر، كما أن استخراج النسخة من القالب قبل التصلب قد يسبب التواء في الشكل أو تغييرات أخرى، ويراعى الحرص في عدم خدش النسخة بعد التصلب وأن استخدام الهواء المضغوط لفصل القالب عن النسخة مع تمرير الماء، يسهل عملية الفصل.

ب - عمليات الوصل والتسليح والتشطيب:

● عمليات الوصل (للحامات): بعد الانتهاء من التشكيل بمادة البوليستر، يستلزم إجراء تسليح للعناصر التي تم

تنفيذها وخاصة ذات الأحجام والمساحات المتوسطة والكبيرة، ومعظم عمليات ونظم الوصل واللحامات تعتمد على وصل قطعة بوليستر بأخرى بطريقة محكمة ودقيقة، وهناك عدة وسائل ممكنة تعتمد كل منها على طبيعة التشكيل ومدى ملائمة تقنية الوصل وطبيعة القوة (الجهد) المطلوبة، بالإضافة إلى المظهر النهائي بالنسبة لحجم العمل، وتقنيات الوصل تتلخص في الآتي:

- الوصل باستخدام البوليمرات: وتعتمد هذه الطريقة على استخدام الراتنج نفسه كمادة للحام، وتستخدم في المصبوبات الصغيرة الحجم ثلاثية الأبعاد، وأيضا في المسطحات المتوسطة والكبيرة ثنائية الأبعاد.

- الوصل برقائق الصوف الزجاجي: وفي هذه الطريقة توضع طبقات من الصوف الزجاجي المشبع بالبوليمرات، يوضع فوق الأجزاء المراد وصلها ببعضها من الداخل بمسافات مناسبة تقاوم جهد الإلتكاز بين الوصلتين.

- الوصل بالوسائل الميكانيكية: تقوم هذه العملية على استخدام الوسائل الميكانيكية للرقائق المتصلة من البوليمرات والمعادن والأخشاب، وذلك بعمل ثقوب بين الوصلات، ويتم التثبيت واللحام باستخدام المسامير المعدنية والبرشام بالإضافة إلى المسامير المصنعة من مادة P.V.C.

● عمليات التشطيب: تحتاج العناصر التي تم تنفيذها بمادة البوليستر إلى عمليات تهذيب خاصة للاسطح الخارجية، وذلك باستخدام بوليمرات لملاء الثقوب واللحامات والفوارغ الناتجة عن عمليات الصب، وبعد تمام عملية الجفاف تجري عمليات الكشط والتجليخ،

● يقاوم البوليستر الزيوت والدهون والأحماض والقلويات.

● كما أن التشكيل يكتسب قوة وصلابة شديدة، حينما تضاف إليه المواد المائلة أو الألياف الزجاجية.

● إن مدة صلاحية الراتنج تبدأ من ستة أشهر إلى عام (في مكان بارد).

● إن المنتج منه بعد تمام الجفاف والصلابة يكون أخف وزناً إذا ما قورن بالمواد التقليدية الأمر الذي يسهل عملية النقل والتشوين.

● لا يحتاج البوليستر إلى أدوات خاصة في عملية التشكيل الأمر الذي يعطي للمنفذين حرية الأداء.

7- راتنج الايبوكس:

ينتج راتنج الايبوكس من تكثيف مادتي بيسيفنول و ابيكلور هيدرين، ويتميز هذا الراتنج بقوة ربط متعامدة، شديدة التحمل، كما أنه يقاوم التمزق والكيماويات بدرجة كبيرة، بالإضافة إلى قابلية الالتصاق العالية بكافة الأسطح، لذا، فهو يعد من مواد الربط الصناعية الهامة التي تستخدم على الأسطح الناعمة (المعدن على المعدن)، المعدن على الزجاج، الزجاج على الزجاج، كذلك يستخدم راتنج الايبوكس في إصلاح المصبوبات المستهلكة، وفي أعمال تشكيل المصبوبات بشكل عام (24)، كذلك يستخدم راتنج الايبوكس في المجالات الهندسية كمادة عازلة، كما يضاف إلى الخلطات والركام بأنواعه المتدرجة مع الاسمنت والماء للحصول على حبات خرسانية باستخدام العامل «المصلب» بنسبة معينة للتحكم في زمن الشك الأمر الذي يقاوم الضغط بعد يوم واحد على العكس من الخرسانة

ثم الصقل لإعطاء الشكل النهائي للعناصر التي تم تنفيذها.

● عمليات التسليح: تحتاج الأحجام والأشكال الكبيرة المنفذة بمادة البوليستر إلى اجراء عمليات تسليح وتدعيم داخلية للمحافظة على الشكل النهائي، وذلك باستخدام الحبال في المنحنيات والأسطح المستديرة، بالإضافة إلى استخدام ورق الديوفيللايت Dufaylite Honecomb للأسطح المستوية، ومادة البولي بوريثان للأحجام ثلاثية الأبعاد بالحقن والدعامات الخشبية.

يقبل البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية كافة عملية التشكيل والقطع والتهذيب، الأمر الذي دفع بفناني السينوغرافيا إلى استخدامه في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية فالعدد والآلات والقطع اليدوية والكهربائية المخصصة لتشكيل المعادن، يمكن استخدامها بكفاءة تامة، كذلك يقبل التشكيل بالبولىستر إضافة شتى أنواع الخامات الصلبة شفافة كانت أم معتمة إلى الراتنج أثناء عملية التحضير لتحقيق أقصى غايات التصميم، وتصبح هذه الخامات جزءاً من التكوين.

خواص البوليستر:

● يمكن التشكيل بهذه المادة في درجة الحياة العادية، لذا فهي قابلة للاستخدام في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية.

● إن لمادة البوليستر صفات كيميائية تجعلها مقاومة للحرارة (23) حتى درجة 250 فهرنهايت وبعض الأنواع تقاوم الحرارة حتى 500 فهرنهايت.

● تعدد الألوان بدءاً من الأصفر الباهت إلى القرمزي إلى النقاء الكامل.

العادية والمسلحة التي تقاوم الضغط بعد 28 يوما ومن خواص هذه المادة الراتنجية الايبوكسية:

● يمكن التشكيل والمعالجة في درجة الحرارة العادية.

● تعطى صفات كيميائية تجعلها مادة مقبولة في التشكيل ثلاثي الأبعاد.

● مقاوم للحرارة والزيوت والدهون.

● يكتسب الايبوكس قوة وصلابة بإضافة الألياف الزجاجية كما يمكن تقوية التشكيل باستخدام طبقة خارجية من تغطية جيل Gel Coat (25)، وهي عبارة عن مادة مقواه من راتنج ملون تكسب سطح التشكيل المصبوب لمعة جديدة وتكون حاجزا ضد السوائل والأشعة.

لقد اتضح لنا من خلال العرض السابق للمواد اللدائنية التي يمكن أن تستخدم في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية، أن لهذه المواد من الامكانيات الابتكارية ما يمكن أن تصبح مواد أساسية في عمليات التنفيذ، وقد قدم لنا عدد من السينوغرافيين المصريين أعمالا متميزة على خشبة المسرح معتمدين في ذلك على الامكانيات الابتكارية للمواد اللدائنية، فمادة البولي سترين غير المقاوم للحريق (ستريوبور) استطاعوا أن يضمونها أبعادا تقنية لتحقيق المناخ التشكيلي الملائم للعرض الدرامي، ويعد السينوغرافي سمير أحمد أول من استخدم هذه المادة على خشبة المسرح المصري، فقد استطاع من خلال ادراكه لأهمية الملمس في ابداعاته المسرحية، أن يحقق بعدا جماليا على أسطح أشكاله الخارجية، فأحدث بذلك تأثيرات حسية وبصرية فائقة للعرض المسرحي، ففي

مسرحية «هاملت»★ التي أخرجها محمد صبحي في اطار ستوديو الفن، استطاع سمير أحمد أن يحول جدران صالة المشاهدين وجوانب منطقة التمثيل إلى جدران قلعة جqiqية بكل ما فيها من تنوعات وأركان ومعايير.

لقد فهم سمير أحمد الأبعاد المادية والابتكارية لمادة الاستريوبور، ملما بتقنياتها من حيث عمليات الوصل والتجسيم، وانتاج أسطح ذات ملامس متعددة الخشونة، الأمر الذي جاء متطابقا مع الموضوع الدرامي، وتجدر الإشارة إلى أن التصميم الضوئي، مع تلك الملامس الخشنة لجملة التشكيلات، قد أكد على تلك التأثيرات الحسية والبصرية لدى المشاهدين منذ لحظة الدخول الأولى لقاعة العرض.

وفي مسرحية الجوكر التي قدمت على خشبة مسرح الموسيقى العربية وأخرجها جلال الشرقاوي، قدم السينوغرافي سمير أحمد حولا تقنية لانهيارات الجدران على خشبة المسرح، مستخدما في ذلك مادة الستريوبور، فقد أقام الفنان جدارا مرتفعا في وسط عمق المسرح، تقتحمه سيارة ربع نقل يوميا في اطار العرض المقدم، فينهار ذلك الجدار ويحدث تأثيرا بصريا يلقي استجابة واسعة لدى المشاهدين، فلولاً إلمام الفنان بامكانيات هذه المادة ومواصفاتها من حيث الكثافة المطلوبة ليتحقق، تلك المحاكاة لكتل البناء الذي ينهار يوميا، ما كان يتحقق ذلك المؤثر.

وتجدر الإشارة إلى أن د. سمير أحمد، أول من أدخل مادة الستريوبور في إطار تنفيذ المناظر المسرحية والتطبيقات، وكان للباحث فرصة الاشتراك مع استاذ المادة في تنفيذ

عظمة الحضارة المصرية القديمة ونقوشها الجدارية على نحو مبسط، وذلك نتيجة لاختلاف نوعية المادة والمعالجة التشكيلية.

كما قدم د. سمير أحمد في إطار تنفيذ المهمات والاكسسوارات المسرحية عدة نماذج للملابس الحربية وأغطية الرأس والدروع التي كانت تنفذ من المعدن لعدة عصور مختلفة، مستخدما في ذلك مادة البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية.

أما الفنان السينوغرافي فتحي فؤاد، فقد كان أيضا من بين من استخدموا المواد اللدائنية على خشبة المسرح، ففي مسرحية الجنس الثالث، استخدم شرائح طويلة من غشاء بولي إيثيلين، وقام بالرسم عليها مستفيدا من إمكانيات هذا الغشاء الشفاف، ل يظهر ما هو قائم خلف هذه الشرائح.

وتتضح الإمكانيات الابتكارية لغشاء البولي إيثيلين في محاكاة أشكال الزجاج على خشبة المسرح، باستخدام الجيلاتين الملون، أو ألوان الزجاج مع ورق الكانسون الأسود.

كما استخدم الفنان فتحي فؤاد خامة الاكرليك في تنفيذ مناظر مسرحية روض الفرج التي أخرجها على خشبة مسرح الحكيم، كرم مطاوع، متخذاً بذلك بعدا تكتيكيا يختلف في ذلك عن ما قدم سابقا على خشبة المسرح المصري، فقد سعى إلى إيجاد حالة تشكيلية تتسم بالشفافية داخل الفراغ المسرحي، يتحرك الممثلون داخلها. فقد أنشأ الفنان الهيكل الأساسي لمجموعة المستويات والدور العلوي للمنظر من الحديد، وغطى كل من أسطح المستويات والدرج والدور العلوي بمادة الاكرليك بسمك يتناسب مع الأحمال التي تتحرك على

العديد من التشكيلات، منها ما هو يحاكي أعمال الحفر البارز، لبعض الأعمال الجدارية، ومنها ما هو مجسم لبعض الأواني الاغريقية، وعصر النهضة.

ومن السينوغرافيين الذين كان لهم سبق في استخدام المواد اللدائنية على خشبة المسرح المصري، الفنان عمر النجدي، فمن خلال المامه بمادة البوليستر استطاع أن يضفي على عناصره التشكيلية في مسرحية أقوى من الزمن، والتي أخرجها على خشبة المسرح القومي، نبيل الألفي، بعدا جماليا، لم يكن معهودا من قبل، فقد أنشأ الفنان مزيجا من الأشكال ثنائية وثلاثية الأبعاد، نفذت كلها بمادة البوليستر، فجاء بنمط تشكيلي مليء بالجرأة، محطما بذلك كافة القواعد

التقليدية في صياغة المناخ التشكيلي على خشبة المسرح، فعلى جوانب منطقة التمثيل أقام الفنان تشكيلات جدارية لها ملامح مصرية قديمة، ترتفع إلى ما يقرب من 2م، جاءت مصنعة من البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية ذات قدر من الشفافية، وبأسطح غير مستوية، حيث تبدو هذه التشكيلات وكأنها تقاوم سخرية الزمن بها، بينما ينتشر في الفراغ المسرحي عدد من الوحدات التشكيلية ثلاثية الأبعاد، تحاكي تماثيل مصرية قديمة أو أجزاء منها، نفذت هي الأخرى من البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية، بارتفاعات تتجاوز بعضها 2,5م.

لقد حقق الاختيار اللوني لمادة البوليستر على سطح هذه التشكيلات ملمسا جاء متوافقا مع المضمون الدرامي ل أحداث المسرحية أعاد لأذهاننا

المسرح من الاعتماد عليها مستقبلا .

مراجع البحث العربية:

- 1- أحمد سعيد الدمرداش: اللدائن في خدمة الانسان، القاهرة دار المعارف . 1981 .
- 2- أحمد علي الريان: البلاستيك في التكنولوجيا الحديثة - القاهرة، دار الفكر .
- 3- مارسيل فريد فون: مجلة السينوغرافيا، القاهرة - منشورات مهرجان المسرح التجريبي 1993 .
- 4- م. ج. كنتنر، ف. أ. يارسلي، البلاستيك في خدمة الانسان: ترجمة يوسف مصطفى الحاروني - القاهرة، مكتبة الشرق، بالفايلة، بدون تاريخ .
- 5- محمد فتحي عوض الله: الانسان والثروات المعدنية: الكويت سلسلة عالم المعرفة .
- 6- مصطفى أحمد: خامات الديكور - القاهرة - دار الفكر العربي 1989 .
- 7- هلموت شتايف: الكيمياء الصناعية - ترجمة محمد اسماعيل عبد اللطيف - القاهرة - مطابع الأهرام 1969 .
- ★ المعاجم التكنولوجية التخصصية تكنولوجيا البلاستيك - المؤسسة الشعبية للتأليف: اشرف د. أنور محمد عبد الواحد - الفنون والانسان ترجمة مصطفى حبيب - القاهرة - دار مصر للطباعة - بدون تاريخ .

مراجع البحث الأجنبية:

- 1- David Ress: Creative Plastics, by Studio Vista, 35 Red Lion Square London wci R4 SG 1973.
- 2- Gillette S.A. Gillette Michael J.

هذه الأسطح، وقد استطاع المخرج أن يوظف ذلك كله لخدمة حالة الشفافية المرغوبة، فالضوء لم يكن له مصدر تقليدي واحد، وإنما جاء من جميع الاتجاهات من أسفل لأعلى ومن اليمين إلى اليسار وبالعكس أي أن شفافية الاكريك لم تقف حائلا للضوء والرؤية . بعد استعراضنا للمواد اللدائنية وأبعادها الابتكارية، وتصنيف هذه المواد واستخداماتها في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية يمكن حصر النتائج في الآتي:

- 1- إن المواد اللدائنية تمتلك الامكانيات الابتكارية لتحقيق رؤى سينوغرافي ومنفذ المناظر المسرحية .
- 2- إن هذه المواد خفيفة الوزن إذا ما قورن المنتج منها بالمواد التقليدية .
- 3- إن هذه المواد لها القدرة على مقاومة الرطوبة وأن المنتج منها لا يتأثر بالعوامل الجوية .
- 4- إن لهذه المواد ملامس متعددة مابين المصقول والخشن .
- 5- يتميز البعض منها بالشفافية، وبألوان متعددة .
- 6- يمكن تنفيذ المجسمات بأحجام كبيرة .
- 7- رخيصة الثمن مقارنة بالمواد التقليدية .

الخاتمة:

لقد تعرض الباحث إلى المواد اللدائنية وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية بالإضافة إلى الامام بالأساليب والتجارب التقنية ونأمل أن نكون بذلك قد ألقينا الضوء على أهمية هذه المواد في مجال تنفيذ المناظر، حتى يمكن لفناني

الفينيل - بولي سترين أو سترين - نايلون - بولي أميد - ميلامين - فورمالدهيد - بوليستر - بولي اثيلين - سليكون بوكس - راتنج الاسنبال - بولي بروبيلين - كلورينيتد بولي أثير - ص 10.

★ ظلت المناظر المسرحية المنفذة بالخامات التقليدية لا تتعدى أكثر من كونها خلفية مرسومة، يوقع عليها تفاصيل منظورية رسمت بعناية على مساحات ثنائية الأبعاد، وبالتالي كان الناتج لا يتفق وطبيعة الفراغ المسرحي من ناحية، وعدم تجاوب الخلفية المرسومة مع الحركة والزمن المستمر من ناحية أخرى.

(1) مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا، السينوغرافيا اليوم - القاهرة - منشورات مهرجان المسرح التجريبي الخامس 1993 ص 7.

(2) مارسيل فريد فون: السينوغرافيا ومجالات الخبرة - المرجع السابق ص 8.

(3) المرجع السابق ص 9.

(4) Herbert Read: The Meaning of art Apelian book, London 1954 P. 180.

- Herbert Read: The art of Sculpture. Faber and Faber Limited, London 1954 P.P 46-68.

★ مستحضرات اللدائن مثل فورمالدهيد، الفولينا الغرويب من مسببات السرطان وأبخرة تسخين البولي يوريثان سامة والاسيتون والكحول وهما مستحضران يستخدمان كمذيبات لشتى أنواع اللدائن شديد الاشتعال.

Gillette S. A. Gillette Mi-(5) chael J. Stage Scenery its Constraction and Rigging, Harprs and

Stage Scenery its canstraction and Rigging, Harprs and Row New York, 1981.

4- Herbert Read: The art of sculpture Faber and faber limited London 1954.

5- John Panting: Sculptare in Fiberglass.

6- Tager A.: Physical Chemistry of polymers, Mir publishers, Moscow. 1978.

* Specification Building methods and products the press Ltdg queen Anner's gate London 1975.

الهوامش:

★ عرف المصريون القدماء أنماطا من المواد اللدنة، مثل شمع العسل والراتنجات الطبيعية التي تفرزها الأشجار، واستخدمت هذه المواد في التحنيط، كما عرف الآشوريون والبابليون الزفت والقطران، فصهره حتى يصبح لدنا واستخدموه في دهانة المراكب والقوارب لمنع تسرب المياه، وعرفت الحضارة الهندية الشيلاك «الجمالك» وهي مادة تفرزها بعض أنواع الحشرات واستخدمت في الدهانات (انظر د. أحمد سعيد الدمرداش اللدائن في خدمة الانسان، القاهرة، دار المعارف 1981).

★ حدد د. أحمد علي الريان في كتابه البلاستيك في التكنولوجيا الحديثة، أنواع اللدائن على النحو التالي، وفقا لاكتشافها: نترات السليلوز - فينول فورمالدهيد - الكازين - الالكيد - خلات السيليلوز بولي كلوريد الفينيل - بوريا فورمالدهيد - اكرليك - بولي خلات

Specification Building (12)
methods and products the Press
Ltd. g. queen Anne & Gate Lon-
don 1975. p. 460.

(13) م.ج. كزنز البلاستيك في خدمة
الانسان - مرجع سابق ص 16.

(14) هلموت ستايف الكيمياء
الصناعية - ترجمة محمد اسماعيل
عبد اللطيف - القاهرة - مطابع الأهرام
1969 ص 173.

Nicholas Roukes: Sculpture (15)
in Plastice Waston - Guptill publi-
cations, New York - London
1978, p. 134.

(16) د. مصطفى أحمد: خامات
الديكور، مرجع سابق ص 321.

★ تستخدم هذه المادة الفروانية في
الحياة اليومية بالأمكن التي تتطلب عزلا
للصوت والحرارة فضلا عن استخدامها
في تغليف الأجهزة والآلات الكهربائية
والأدوات والأواني الزجاجية، لما لها من
قدرة عالية لتلقي امتصاص الصدمات،
إلا أن مصممي المناظر المسرحية
والتلفزيونية والسينمائية وكثير من
الفنانين التشكيليين «خاصة النحاتين»
وجدوا فيها مادة تحقق لهم الكثير من
تصوراتهم التي تتطلب إنشاءات ثلاثية
الأبعاد، من قبيل إقامة الأعمدة والتكنات
والمعابر والهياكل والتماثيل والصخور
والأحجار والأعمال النحتية البارزة
والغائرة، لما تتميز به هذه المادة من خفة
الوزن وسهولة القطع والتشكيل، إذا ما
قورن هذا الانتاج بالخامات التقليدية.

★ علامة مسجلة انتاج معامل شركة
روسكو بالولايات المتحدة الأمريكية.

David Rees: Creativ Plas- (17)
tics by Studio vista 35 Red lion

Row New York 1981. p. 167.

(6) المعاجم التكنولوجية التخصصية:
تكنولوجيا البلاستيك: الموسوعة الشعبية
للتأليف: لايبزج اشراف د. أنور محمود
عبدالواحد، «الفنون والانسان» ترجمة
مصطفى حبيب، القاهرة، دار مصر
للطباعة ص 155.

Tager A.: Physical Chemistry (7)
of Polymers Mir Publishers, Mos-
cow. 1978. pp. 22-47.

(8) م.ج. كزنز، ف.أ. يارسلي:
البلاستيك في خدمة الانسان، ترجمة
يوسف مصطفى الحاروني، القاهرة
مكتبة الشرق بالفجالة بدون تاريخ
اصدار ص 15.

(9) د. محمد فتحي عوض الله:
الانسان والثروات المعدنية - الكويت،
سلسلة عالم المعرفة ص 321.

★ تحتوي مكونات البلاستيك على:
الراتنجيات وهي مواد من أصل عضوي
أساسها الكربون وتوجد في الطبيعة في
زغب القطن، وتصنع من مواد كيميائية
باجراء اتحاد كيميائي. ب. الموائ وهي
مواد تضاف إلى الراتنجيات لتزيد من
دقتها أو تخفض من ثمنها. ج. الملدنات
وهي مواد لينة تستخدم كمشح
للمراتنجيات فتساعد على سهولة تشكيلها
أو تعديل قوامها كالمرونة والصلابة
ومقاومة الماء والجو العفن، انظر عاصم
عبدالرحمن جعفر: البوليستر وتشكيل
المعادن - رسالة دكتوراه القاهرة - جامعة
حلوان. ص 67 - 69.

(10) د. مصطفى أحمد: خامات
الديكور، القاهرة، دار الفكر العربي - ط
3، 1989 ص 203.

(11) م.ج. كزنز: البلاستيك في خدمة
الانسان، مرجع سابق ص 16.

الشمع وفي أثناء معالجته غيرتفع الشمع للسطح ليكون غشاء رقيقا جدا، وهذا الغشاء يتيح للراتنج الالتصاق بسطح صلب أملس لا يعوق سطح الصنفرة.

5- راتنج التكسية، ويحتوي على عوامل تسوية وكذلك إضافات للحصول على سطح أملس غير مسامي صلب كما يحتوي على إضافات لتأخير الاغلال بالأشعة فوق البنفسجية لسلسلة جزئي البوليستر، Ibid. p 49.

David Ress: Creative Plas- (21) tics, p. 94.

★ الألياف الزجاجية هي الوسيط المدعم للدائن وخاصة البوليستر، وتأتي في عدة أشكال، أما في صورة نسيج متشابك يمكن فصل تكويناته المتعامدة عن الأخرى، قبل التدعيم، كما يمكن إضافة طبقات فوق بعضها، كذلك تأتي الألياف الزجاجية في صورة خيوط أو مسحوق، ومن خلال هذه الأشكال المتعددة من الألياف الزجاجية يمكن انتاج أي شكل مسطح أو مجسم طبقا للتصميم الموضوع.

★ من المواد المستخدمة في عزل القوالب والمصنعة بمعرفة شركة SCA-DO، هوبيلون 3 (Hobilon 3)، كما يمكن استخدام أنواع من الصابون السائل في هذا الشأن.

John Panting: Sculptare in (22) Fiberglass.

Nichola Roukes: Sculptur (23) in Plastics, p. 18.

(24) د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، مرجع سابق ص 206.

(25) انظر تكنولوجيا البلاستيك - المعاجم التكنولوجية التخصصية، ص 66.

Square, London wci R 4SG 1973, p. 10.

(18) د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، مرجع سابق ص 204. ★ هذه المادة موجودة في قطران الفحم.

(19) انظر د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، مرجع سابق، ص 224 - 228.

★★ غاز قديري مذابا في الماء، فيكون المادة المطهرة المسماه بالفورمالين Formalin.

Nicolas Ronkes: Sulpture (20) in Plastics. p 49.

★ هناك خمسة أنواع من البوليستر غير المشبع المدعم بالألياف الزجاجية:

1- لثكسوتروبيك بوليستر Thixo- tropic Polyester وله مظهر بترولي ذو قوام سميك، لزج وعادة ما يكون فيه من الموائى مثل السليكا الفروانية Coll-bida Silica ونوع آخر من الموائى باسم Cob-O-Sil ويمتلك وضعب التثكسوتروبيك داخل قوالب بواسطة ملعقة، ويلتصق الراتنج دون انزلاق بسبب قوامه السميك ويستخدم هذا النوع في الصب المعدني.

2- البوليستر النقي ويستخدم في صناعة المصبوبات الشفافة، ويمكن إضافة موائى ذات ألوان لإعطاء مظهر جمالي، والبوليستر النقي راتنج طبيعي بدون إضافات يستخدم في التكسيات مثل دعم وتطبيق اللدائن المدعمة بالألياف الزجاجية.

3- الراتنج الرقائقى، وينتج في صورة رقائق ذات سطح مسامي لزج بحيث تلتصق عليها الطبقات التالية من الراتنج.

4- الراتنج الحبيبي ويدخل في تكوينه

سراج

«لاعب البراغيش»

تأليف

د. عصام عبدالعزيز



ARCHIVE

إهداء

(شارع.. يدخل الفتى ومعه بطارية
ويبحث عن شيء صغير في الأرض...
رقعة رقعة.. ثم تظهر الفتاة تنظر إليه..
تأمله.. يثيرها ما يفعله.. تقترب منه لكي
ترضي فضولها.. تحملق فيه.. تحملق عما
يبحث عنه على الأرض.. تقترب أكثر...)
الفتاة: عما تبحث أيها الفتى.. (صمت)..
أتبحث عن شيء ما أيها العزيز.. هل فقدت
شيئاً؟.. هل ضاع منك شيء يا سيدي!!
الفتى: وما شأنك أنت.. أبحث عما أريد
أن أبحث عنه.. ما شأنك أنت.. دعيني..
الفتاة: أه.. أنت عصبي... عصبي جدا..
ما رأيت إنساناً هكذا قط!..
الفتى: أين ذهب هذا الملعون.. أين ذهب
المتنمر المتغير.. هذا الخائن... اللعنة على
هذا العميل المزدوج..
الفتاة: ملعون.. متنمر.. خائن.. عميل
مزدوج.. ما معنى تلك الكلمات..
إلى الفنان شراي
شابلن...
الذي تعلمت منه الكثير...
وإلى عمي وأبي الروحي
الأستاذ / عبدالعزيز توفيق
جاويد...
الذي كان وما زالت كلماته
تشعل في قلبي النار...
وإلى أستاذي العزيز
الدكتور / علي فهمي...
الذي حرك إحساسي
وعقلي بفن الممثل...
إليك... «لاعب البراغيش»...
حبا وتقديرا...
شخصيات المسرحية:
الفتى...
الفتاة...
هذا كل شيء...

فلنفكر قليلا .. تلك كلمات سياسية بلاريب .. أجل ... كلمات تؤكد نظرتي العميقة الواعية .. إنها كلمات ذات أبعاد ومضامين استراتيجية .. بل إنها أكبر وأخطروأبعد مدى من تلك الكلمات التي ينطق بها هذا الفتى في بساطة تامة .. إن أبسط الأشياء تقود حتما إلى أخطر العواقب .. أليس محتملا أن هذا الفتى ينتمي إلى حزب ما أو إلى خلية سياسية جديدة .. أو ربما كان عضوا نشطا في حركة ثورية محظورة .. أو ربما كانت موجة دينية متعصبة .. أو ربما كان خطرا على الأمن العام .. أو على أقل تقدير رجلا في جهاز المخابرات لدولة ما .. لا بد أن أعرف وبشكل قاطع كل شيء عن هذا الفتى .. العصبي المزاج .. أه .. فما أوجني اليوم إلى موضوع جديد مثير شائق .. يهز الرأي العام .. ويعيد لي مجدي الصحفي وشهرتي اللامحدودة .. أيها الفتى لاتجهد نفسك هكذا في البحث ..! **الفتى:** أنت .. مرة أخرى .. هذا شيء لا يطاق ..

الفتاة: أستحلفك بكل عزيز لديك .. إلا واستمعت لرجائي .. فإني أريد أن أساعدك .. هذا كل ما أرجوه ...

الفتى: تساعديني !!

الفتاة: نعم .. هذا كل شيء ..

الفتى: كيف ؟

الفتاة: بأن أبحث معك عما تبحث عنه ..

الفتى: وهل تعرفين ما أبحث عنه ؟

الفتاة: لا .. بالتأكيد ..

الفتى: هذا أفضل .. فإن هذا محظور .. إنه سرى للغاية ..

الفتاة: ولكن يبدو أنك سوف تخبرني بلاشك .. أليس كذلك !!

الفتى: ما الذي يجبرني على ذلك .. من ذا الذي يضطرني إلى هذا !!

الفتاة: إحساسك الرقيق .. وداعة قلبك .. رهافة مشاعرك .. سماحتك غير المحدودة ..

الفتى: في الواقع ..

الفتاة: أيها الفتى .. واسمحلي أن أناديك هكذا .. أتعرف إنك لاتشبه أي شاب قابلته في حياتي إن بك شيئا مميزا .. منفردا .. شيئا يوحي إلى كل من يراك بأنك لست ككل البشر إنسان غير عادي .. بل ربما تكون سليل القياصرة .. أو سليل الملوك والنبلاء .. أو العباقرة على أقل تقدير ..

الفتى: في الحقيقة ..

الفتاة: انتظر .. لاتتكلم .. دعني أتأملك قليلا .. أه .. من من النساء لاتنظر إليك ثم تحجم عن مساعدتك .. إن بك شيئا مميزا لامثيل له .. شيئا يجعل البدن يقشعر .. إنك تهزني من الداخل .. تكلم .. عما تبحث ؟

الفتى: (إن المرء .. مهما كان قويا .. كتوما .. فلا بد من أن يضعف أو يسقط لإغراء النساء .. وخاصة هنا .. وفي هذا المكان الحر .. لا بد أن أقاوم ..) .. أنا يا سيدتي ..

الفتاة: تكلم .. أرجوك .. (لقد نفد صبري) ..

الفتى: أه .. لا أريد سوى الحقيقة .. إنني أبحث عن الحقيقة .. إنني أعشق الحقيقة ..

الفتاة: إنني أعبد الحقيقة .. تكلم .. لاتخف من شيء .. عما تبحث ؟

الفتى: إنني أبحث عن .. في الواقع إنني لاأتكلم كثيرا عن أسراري .. وخاصة إذا كانت

الفتاة: آه.. الأسرار.. الأسرار الخاصة.. وخاصة إذا كانت خاصة.. إنني أعشق الأسرار.. إنني أعبد الأسرار.. إنني على استعداد لأن أشنق نفسي من أجل هذه الأسرار.. تكلم يا عزيزي.. ما هي الأسرار؟..

الفتى: إلى هذه الدرجة وإلى هذا الحد يعنيك أمري!!..
الفتاة: يبدو لي أنك لاتدري ما هو الأثر الذي تركته في نفسي منذ أن رأيتك.. منذ أن وقعت عيني عليك.. لاتبخس قدر نفسك يا سيدي..

الفتى: سيدتي.. سوف أتكلم..

الفتاة: أجل.. أجل.. تكلم.. تكلم سريعاً.. أيها الفتى العزيز جداً.. أستحلفك بالسماء والأرض أن تتكلم.. (إنه يقاوم.. وكأني سوف أنتزع منه الاعتراف انتزاعاً.. إن نهمني إلى روحه شديد.. وسوف أرغمه على الاعتراف وبمحض إرادته التامة على التكلم.. إن لي طريقي الخاصة.. مجدي يناديني.. وشهرتي الخالدة تسير في طريقها منذ صباح هذا اليوم السعيد.. إن العملية كلها أصبحت سهلة في يدي وسوف يكون سقوطه وشيكاً.. لامحال ومع ذلك... تكلم يا صديقي العزيز...

الفتى: إنني أبحث عن.. عن.. برغوثي..

الفتاة: ماذا؟

الفتى: برغوثي..

الفتاة: برغوثي!!..

الفتى: (صائحاً) لا.. لا.. بل برغوثي أنا يا سيدتي.. إنني أشم رائحة الخطر.. ومع ذلك فقد تكلمت لأبأس.. لم يعد هناك شيء يستحق أن أبقى عليه الآن.. أو أخاف عليه.. لقد ضاع مني كل شيء.. إنه برغوث..

الفتاة: برغوث.. برغوث.. (ما معنى هذا.. آه.. حراكا يا دماغيا.. حراكا.. آه.. إنه ينطق الآن بأخطر الأشياء.. إنه ينطق بالأسرار.. إنه يتكلم بالرموز.. بالألغاز بالشيفرة لقد بدأ يصبح سهل المنال.. إنه يذكر بلا شك الاسم الحركي لرئيس الخلية.. أو ربما كان اسماً لإرهابي كبير... أو ربما لجاسوس من جواسيسه... وهذا محتمل أيضاً.. أو لرجل من رجال المافيا.. اللعبة تغريني بالاستمرار...)... قلت لي يا سيدي.. إنك تبحث عن برغوث! أليس كذلك!!..

الفتى: نعم.. برغوث صغير.. ولكنه جيد التدريب..

الفتاة: الله.. ماشاء الله..

الفتى: لقد استغرق تدريبه أكثر من خمسة عشر شهراً.. ليلاً نهاراً.. حتى أصبح يتقن كل ما يقوم به من أعمال.. وكل ما يؤمر به أيضاً..

الفتاة: طبعاً.. طبعاً.. (الكتابة بالحبر السري.. إرسال الرسائل بالراديو واللاسلكي.. تسجيل الأشرطة بالساعات المسجلة للصوت.. تصوير أفلام الفيديو.. وضع ذبذبات التسجيل في كل مكان...).. وبعد.. استمر..

الفتى: لقد أظهر نبوغاً مبكراً منذ حدثته..

الفتاة: آه.. عظيم.. ولكن دعنا نتصارع أكثر.. فأنت ومهما كنت.. لابد من أن تحترم ذكائي أيضاً أليس كذلك؟..

الفتى: طبعاً.. وبكل تأكيد..

الفتاة: حسن.. والى أي معسكر ينتمي..

الفتى: من؟

الفتاة: البرغوث.. طبعاً..

الفتى: معسكر!.. أنا لا أفهم هذا.. فمعدرة أرجو مزيداً من التوضيح ولو قليلاً..

الفتاة: أقصد.. المعسكر الشرقي أم الغربي.. فأنت تعرف أن العالم منقسم بين

المعسكرين.. إما هذا أو ذاك..

الفتى: آه فهمت.. إنه يميل إلى المعسكر الغربي.. وهذا الميل واضح عليه جداً..

ولكنه في الواقع يا سيدتي.. وبصدق شديد.. ينتمي إلى الاثنين.. ليس تمشياً مع المناخ الدولي ومع السياسة العالمية السائدة الآن بل لأن ظروف حياته جعلته ينتمي إلى الاثنين..

الفتاة: الاثنين.. آه.. إن هذا لجد خطير.. إنه شيء لا يصدق.. (ربما يكون جاسوساً

مزدوجاً.. وهذا أخطر أنواع التجسس.. ياله من عميل!.. اللعبة تسير قدماً إلى الأمام..)..
قلت الاثنين..

الفتى: نعم الاثنين..

الفتاة: وكيف هذا!.. آه.. لا بد إنه بارع الذكاء واسع الحيلة كالثعلب.. كي يتقاضى من

الجانبين!

الفتى: من هو؟..

الفتاة: البرغوث طبعاً (تضحك)..

الفتى: نعم يا سيدتي.. إنه ينتمي للمعسكرين.. بحكم الوراقة!..

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الفتاة: من؟

الفتى: برغوثي!

الفتاة: رائع.. رائع.. ومن أين يا ترى قد حصلت عليه؟

الفتى: من القاهرة.. ولكن هذه قصة أخرى طويلة.. بل قد يطول شرحها.. سيدتي

سامحيني.. إن الوقت يمر وأنا أقف وأثرثر وأعطل بذلك عملية البحث هذه.. والموعِد

قريب.. فلدي اجتماع هام.. لقاء.. عمل.. عروض.. ستارة سوف ترفع..

الفتاة: أي موعد.. وأي لقاء!!

الفتى: آه.. لقاء القمة.. (لقد حصلت على منيتي.. أشكرك يا ربي.. ما أجمل الصبر..

إنها بلا شك أخطر وأصعب عملية أقوم بها في حياتي.. كل شيء يسير قدماً وبصورة

طيبة.. اللعبة تتفتح وتكشف عن أوراقها..).. وهذا اللقاء بين من ومن!! روسيا.. أمريكا..

فرنسا.. إسرائيل.. المنظمة والدول العربية.. المانيا..

الفتى: سيدتي.. لا أستطيع أن أجيبك الآن.. فسامحيني.. لا وقت لدي.. كنت أظن أنك

حقاً سوف تساعدني في البحث.. ولكنك تؤخريني بأسئلتك المتلاحقة.. إنني بدأت

أشك.. إنني قد اشتممت رائحة الخطر منذ البداية.. ولكن تقى يا سيدتي بأني مهما تكلمت

أو أفصحت عن بعض أسرارى.. فليس معني هذا إنني غير حريص.. كلا ثم كلا.. فأنا

حريص جداً جداً.. ولا أسمح لأحد بأن يعبث بي أو يستخرج مني النغمات..

الفتاة: معاذ الله..

الفتى: سيدتي.. مرة أخرى وبتركيز شديد.. وبسيط أيضا.. وغير معقد تعقد الحياة العصرية التي نحيها الآن.. وبعيدا عن أي مصطلحات فلسفية أو منطقية أو سياسية أو حتى أيولوجية.. إنني أبحث عن برغوثي.. الذي قفز من الشباك فجأة.. وبلا مقدمات وهو الذي جعلني أهتز.. اهتزاز الإنسان للزلازل والكوارث الطبيعية.. وللحروب.. وهو الذي جعلني أنطلق هاربا من كل شيء.. هو الذي جعلني أهييم على وجهي كالشريد مشردا.. يائسا.. أبحث عنه في الطرقات.. في كل مكان.. يحدوني الأمل والعزيمة في البحث عنه.. ومع ذلك فلست على يقين تام لأني لأملك أي دليل مؤكد على أن هذه القفزة كانت متعمدة أم لا؟ عفوية أم مقصودة ومدبرة.. حركة إرادية حرة أم بفعل التحريض والتخويف والضغط النفسي.. لأدري.. وإذا كنت لأملك الحقائق فإني أؤثر الصمت.. ولكنني سوف أعرف كل شيء لو وجدته.. غير أنني ياسيديتي لا أحبذ ولا أحب استخدام كلمة لو.. لأنها في تصوري لغة الضعفاء المترددين.. ولكنني سوف أعرف كل شيء عندما أجده.. وإني لأستبعد في الوقت الحالي.. أستبعد تماما أن تكون هناك حركة تمرد أو عصيان.. فإذا وجدته..

الفتاة: وجدت من؟

الفتى: سيدتي إنك لا تولي كلامي أي اهتمام.. لقد سبق أن قلت لك إنني أبحث عن برغوثي.. وأتكم عن برغوثي.. هذا الصغير الملعون.. سامحيني عن إذنك.. سوف أواصل عملية البحث مرة أخرى.. لقد قلت لي إنك سوف تساعدني بالبحث وليس بالأسئلة..

الفتاة: آه.. طبعاً طبعاً.. لا تغضب مني هكذا.. سوف أبحث معك وبهمة شديدة عن هذا البرغوث.. ولكن هل تكرمت وتفضلت أيها الفتى العزيز.. أيها الصديق الرقيق.. بأن تصف لي أوصاف وملامح هذا البرغوث على أهدي بها على هداها..

الفتى: نعم.. معك الحق كل الحق.. إنه برغوث رقيق.. وديع.. جميل الجسم تحت عدستي المكبرة أو تحت الميكروسكوب.. رشيق.. دائم الابتسام.. عيناه تشعان بالذكاء والمكر في آن واحد.. له شوارب حمراء صغيرة.. شبق.. أجل شبق.. وأعترف بذلك.. حاولت كثيراً أن أكبح جماح شهوته بطرق كثيرة.. ولكنني فشلت.. لقد أفسد أربع برغوثات في الشهر الماضي.. اغتصبهن دفعة واحدة.. ورفض الاعتراف حتى بذلك.. قال بتبجح.. إنه رجل برغوثي طبيعي..

الفتاة: أرى أن البرغوث يتكلم أيضا..

الفتى: كل شيء ممكن إذا أحسن التدريب.. تماما مثل الببغاء والقردة..

الفتاة: وبعد.. قصتك تشدني..

الفتى: تناول علي بكلمات جارحة.. لا أستطيع أن أنطق أو أتفوه بها أمامك.. وكان كلما ذكرت له.. إنه من الضروري أن يحد من شهوته الجنسية.. زاد تمردا وسخطا علي.. وقالها لي صراحة.. إنني أحقد عليه لخصوبته الشديدة.. تصوري.. هل يمكن تخيل ما حدث.. هذا هو ياسيديتي الجميلة.. الاعتراف بالجميل الذي قابلني به هذا السافل تجاه معروفي وتجاه تعليمي له.. خمسة عشر شهرا من التدريب المستمر.. ليلا ونهارا.. خمسة عشر شهرا من العناية المركزة.. هذا هو الجحود بعينه.. الجحود والتمرد تجاه الجنس البشري والذي يزداد يوما بعد يوم.. وخاصة من البراغيث ناكرة الجميل.. إنها

تسلبك تعبك وعرق السنين والأيام.. في لحظة واحدة.. لحظة واحدة وينتهي كل شيء..
وكان الأمر لم يكن شيئاً..

الفتاة: آه.. ما أشد الجحود.. إن هذا أسمى عقوقا.. ياللعار.. هذه أول مرة في حياتي
أسمع كل هذه المعلومات عن البراغيث.. دفعة واحدة.

الفتى: سيدتي.. أتعرفين.. وأرجو ألا أزعجك.. إني خبير في البراغيث.. هذه مهنة
ورثتها عن أجدادي وآبائي.. لقد كانوا أيضاً أعظم لاعبي البراغيث في العالم.. إني أنحدر
من سلالة تعمل كلها مع البراغيث..

الفتاة: (سلالة البراغيث.. وأنا التي كنت أقول له منذ هنيهة.. إنه ينحدر من سلالة
القياصرة والنبلاء.. آه.. ما أطيبني!..) وبعد أيها الفتى.. إن حديثك يشجيني..

الفتى: هذه مهنة أجدادي.. ومهنتي أيضاً.. ومهنة أولادي وأحفادي من بعدي.. وهذا
يبرهن لك على مقدار إحساسي وخبرتي ومعرفتي بعالم البراغيث..

الفتاة: رائع.. رائع..

الفتى: لا.. أبدا.. بل مدمر.. عفوا.. إني مضطر لأواصل البحث (ببحث مرة أخرى)..
وأكون شاكراً حقاً لو ساعدتني في البحث.. فأنت.. وأنت فقط لديك الآن معلومات وافية
عنه..

الفتاة: عن من؟

الفتى: عن برغوثي طبعاً.. في الحقيقة.. إني أسألك نفسي.. فأنا لأدري.. ولا أعرف
لماذا صرحت لك بكل هذه المعلومات.. فإني نادراً ما أتكلم مع أحد.. أو أخاطب أحداً.. فأنا
وبحكم مهنتي قد تعلمت ألا أتق في أحد قط..

الفتاة: آه.. ما أروع شعورك.. كل هذا الكلام من أجلي.. من أجلي أنا.. ما أسعدني..
هيا هيا سوف نعمل سوياً وبجماس شديد من أجل العثور على برغوثك.. برغوثك
الصغير.. ما من أحد في حياتي كلمني بهذه الرقة والعطف.. لم تتعود أذناني قط على
هذه اللهجة وعلى هذه الكلمات.. (أحس بصراع شديد يكتسحني من الداخل.. صراع
بين رغبتني في مساعدته.. وبين مجدي الصحفي.. آه.. علي أن أتماسك والأ أضعف..
سوف أردد القاعدة.. الذهبية التي تعلمتها منذ صغري.. قانون البقاء يفرض عليك أن
تنظر لمصالحك أولاً وأخيراً.. علي أن أحوّل دفة السفينة بسرعة.. ومن ثم فإنني أقسم
بالقدّيس بطرس أن هذا الفتى به شيء ما.. ولكني واثقة من أنه يتكلم بالألغاز.. لا بأس..
بل علي الغوص إلى أقصى أعماق اللعبة وإلى النهاية.. لا مكان للضعف.. لعبة بلعبة..
لعبة السياسة والصحافة.. ولعبة البراغيث..). آه.. لقد نسيت أن أسألك.. أمعك بعض
الوثائق أو المستندات والصور..؟

الفتى: وثائق؟ ما معنى هذا؟

الفتاة: أقصد بعض الصور لهذا البرغوث.. حتى تكون العملية واضحة ومكتملة
الصورة.

الفتى: بالطبع.. (يخرج من جيبه بعض الصور.. يختار صورة ويريها لها..). فأنا
دائماً أحمل صور جميع براغيثي.. للاحتياط..

الفتاة: أوه.. ما أجمله.. شواربه حمراء.. تماماً كما وصفته لي..

الفتى: في هذه المهنة يكون كل شيء معرضاً للخطر.. الخطر الحقيقي.. الخطر المدمر..

الفتاة: هذا هو بيت القصيد.. الخطر المدمر.. ما أحلى وقع تلك الكلمات على إذني.. إن كلماتك مصدر ثراء لي.. إنها تغذيّني ذاتيا.. فأجتر ذكرياتي وأحاسيسي وكل ما بداخلي.. فأمنع نفسي بذلك من التآكل.. إني أعبد الخطر.. أعشق الخطر.. ولكن.. أرجوك وضع لي أكثر.. ماذا تعني بالخطر.. وبالتحديد!!

الفتى: (أشم مرة أخرى بإحساسي الذي لا يخيب رائحة الخطر من هذه الفتاة.. وإن كنت أشعر بميل غريزي ولا شعوري تجاهها.. ولكن يجب أن أحتاط لكل شيء.. سوف أسير وأردد القاعدة الذهبية، إذا مال القلب لأحد.. استيقظ العقل وتحفز.. ولكن.. صبرا..). (صمت).

الفتاة: ألا تريد أن تتكلم! إن صمتك هذا يمزق شعوري.. لاشيء يقلق الإنسان ويصيبه بالإحباط أكثر من أن تسأل أحدا.. فيجيب عن سؤالك بالصمت.. لقد أحبطتني.. **الفتى:** (آه.. إنها تلعب على أوتار إحساسي).. ليس برغوثي فقط هو الذي يتصف بالرقعة.. بل وأنا أيضا.. سيدتي.. إن الساعة تقترب من التاسعة وبعد قليل سوف أبدأ العرض.. عليّ ألا أضيع مزيدا من الوقت... فإذا عثرت على هذا البرغوث.. شرحت لك كل شيء.. هذا وعد وأنا دائما أفي بوعدي.. رغم إيماني الشديد بأن الآخرين لا يوفون أبدا بوعودهم.. لامعي.. ولا مع غيري... ولكن سوف أعترف لك.. ولك فقط..

الفتاة: (آه.. أخيرا.. نجحت.. أنا دائما وأبدا واثقة من نفسي.. وإن خانتني هذه الثقة في بعض الأحيان.. ولكن مع هذه الحالة.. فكل شيء يسير على ما يرام).. أجل.. الاعتراف هو ما أسعى إليه أيها الفتى الرقيق.. الاعتراف الكامل فالاعتراف سيد الأدلة.. أريد الحقائق.. تكلم.. وتذكر أنك مسؤول عن كل كلمة تخرج من فمك.. وإن أي تحريف أو تزييف أو حتى حجب الحقائق يعتبر.. خداعا للعدالة.. ويجعلك تقع تحت طائلة القانون.. لقد حذرتك وأعطيتك حريتك منذ البداية.. أنت تحمل مسؤوليتك كاملة.. هل لديك محام خاص ترغب في استحضاره الآن.. وأنت في حالة اعتراف!!

الفتى: سيدتي.. ما هذه النعمة التي تتحدثين بها.. وما تلك الكلمات الغريبة على أذني.. ما مرادك من كل ذلك؟.. إن حاستي السادسة قد بدأت منذ زمن وجيز في العمل.. إني أقولها صريحة لك.. بأنني أشم رائحة الخطر من كل هذا.. تعرف سريع مقحم أو بالأصح مدبر.. وأنا الذي كنت أعتبره وبرقة شديدة مصادفة.. مجرد مصادفة عابرة.. ثم إحساس بالعاطفة الخادعة وشعور بتيار للانجذاب نحوى.. تحاولين أن تدفعيه إلى أقصى حد وبأقصى سرعة وإلى أقصى غاية.. غاية لا يعرف غير الله مداها.. أليس كذلك وإن كنت لأعرف مرادك إلى هذه اللحظة.. فإنني وبالرغم من ذلك أحذرك أيضا.. بأنني على استعداد تام لأن أفعل كل شيء في سبيل استعادة برغوثي.. ومن أجل هذا.. ومرة أخرى.. على استعداد للقيام بأي عمل جنوني.. أو عقلي.. تجاه أي محاولة تحاك ضدي أو ضد براغيثي.. أعرف أن هناك من يخطط ويدبر آلاف الخطط.. أعرف أن هناك من يحاول الاغتيال.. اغتيال أو خطف برغوث من براغيثي أو خطف براغيثي كلها.. هذا إذا كانت المحاولة أكبر من توقعاتي كلها.. ولكني يا سيدتي.. لست من السهولة أو من الغباء بأن أسمح لأحد مهما كان.. أن يدمر مستقبلي أو مستقبل براغيثي.. عن إذنك..

الفتاة: سيدتي أرجوك لاترد إلى العصبية مرة أخرى.. فهذا خطر على صحتك التي تهمني.. بل تهمنا جميعا.. أنا لا أقصد أن أصابك أو أجعلك تتشكك في نواياي.. فكل ما

أريده هو أن أساعدك.. ومن صميم قلبي.. صدقني.. لقد أردت أن أساعد نفسي فيها أنا ذا أغرق في.. في المساعدة.. أريد أن أساعدك.. وأن أبحث معك على برغوثك.. لقد مستني رقتك في الصميم.. لقد جرفتني رياح التغيير من الداخل.. ولا أدري لها سببا.. فليس الأمور العادية أن يتقابل الإنسان كل يوم مع رجل البراغيث.. عفوا.. أقصد رجلا يلعب مع البراغيث.. أليس كذلك.. فأنت تقول.. وأرجو المذرة مرة أخرى.. فقد فهمت إنك لاعب البراغيث.. أليس الأمر كذلك..؟

الفتى: نعم يا سيدتي.. أنا لاعب البراغيث.. هذا هو لقبى بحكم مهنتي وبحكم الوراثة أيضا.. فنحن ننحدر من سلالة كان أصل طوطمها.. برغوث ضخمة.. وبعض الزمن وحسب نظرية دارون النشوء والارتقاء.. حدث التطور وسار البرغوث أصغر الكائنات.. هكذا حدثنا تاريخ علم الإنسان.. فأنا أحب الأنثروبولوجيا..

الفتاة: إنك مثقف.. بل أكثر من مثقف.. إن كل لحظة تمر أكتشف فيك جانبا جديدا.. أراك بزواية أخرى.. آه ما أكثر الزوايا التي سوف أراك فيها..

الفتى: ولكن فخري واعتزازي بنفسى ينبع من إحساسى بكونى أحسن لاعبي البراغيث في العالم.. بل لا يوجد في هذا العالم وفي الوقت الحالي سواي.. لأنى لم أتزوج بعد..

الفتاة: آه.. ما أسعدني بهذه الزاوية الجديدة.. رأيت إلى أين يسوقني حظى!.. أن أتقابل مع أعظم لاعب براغيث في العالم..

الفتى: سيدتي.. أنا حفيد شارلي الأكبر.. مؤسس ومبتكر الطريقة السرية لتدريب البراغيث.. وقد ورثت هذه المهنة عنه.. فقد دربني -رحمة الله عليه- بنفسه عليها منذ صغري ثم أكمل والدي تدريبي ورسالة جدي.. ولقد أقسمت على ألا أبوح بأسرار هذه المهنة لأحد.. حتى يطوئني الموت ويضميني القبر..

الفتاة: آه أرجوك لا تذكر الموت.. فأنا..

الفتى: سيدتي.. أنت بحق فتاة رقيقة وحساسة.. مرهفة الحس.. لقد لاحظت ذلك أيضا.. ولولا أسئلتك الغريبة..

الفتاة: وأنا لاحظت ذلك أيضا.. إنى ألمح في عينيك بريق العبقرية والنبوغ..

الفتى: بل بريق الخوف من أن أتأخر على العرض.. فقد تعودت احترام المواعيد منذ حدثتي..

الفتاة: آه.. آه.. يا إلهي!!

الفتى: ماذا.. ماذا حدث!!؟

الفتاة: آه.. يا ربي.. انظر..

الفتى: أين.. ما الذى أفزعك؟

الفتاة: بل بهرني.. انظر.. هناك.. أرى شيئا يلمع على الأرض.. شيئا صغيرا جدا

ورقيقا.. ذا شوارب حمراء.. إنه يتسكع.. إنه يزحف ببطء.. إنه يرهف أذنيه.. إنه يقرب منا.. إنه.. إنه.. آه.. يا ما ما..

الفتى: إنه فيبس.. إنه برغوثي.. برغوثي الصغير.. برغوثي العزيز.. إنه هو.. آه.. آه..

فيبس.. فيبس.. أخيرا أمسكت بك أيها المتمرّد الصغير.. لقد أرهقتني وأتعبتني كثيرا

أقلقتني.. جعلت أعصابي تضطرب.. جعلتني أعيش ساعات من الوحدة والقلق والخوف.. ولكني أخيرا.. عثرت عليك.. شكرا لك يا إلهي.. عثرت عليك يا فيبس.. وإني أسامحك.. وأعفو عنك فليس في مقدور أحد سوى الإنسان أن يسامح.. وأن يعفو.. هذا هو يا سيدتي القبس الإلهي الذي نحمله في صدورنا.. التسامح والعفو.. إذا أردنا..

الفتاة: وهذه زاوية جديدة أراك فيها الآن.. ما أكثر زواياك أيها الفتى الطيب..
الفتى: سيدتي.. وفي اللحظة السعيدة.. أود أن أشكر فيبس أيضا لأنه السبب الحقيقي في لقائي مع فتاة رقيقة.. طيبة القلب مثلك.. رغم أسئلتها المتلاحقة.. شكرا لك يا فيبس الطيب.. آه.. يا سيدتي.. أنا لا أدري كيف أشكرك على مساعدتك لي.. لا أعرف كيف أصف لك مشاعري تجاه رقة قلبك..

الفتاة: وأنا أيضا أريد أن أشكر فيبس لأنه أتاح لي هذه الفرصة لأن أتعرف على فتى رقيق موهوب مثلك..

الفتى: آه.. يارب.. أمحتل هذا.. أيعقل هذا.. أن يكون فيبس قد فعل ما فعل من أجل أن يدبر هذا اللقاء.. آه.. تضحك أيها الماكر.. أيها الخبيث الصغير.. فهمت.. فهمت.. لقد فهمت شيئا.. أن فيبس هو صاحب الفضل.. ماذا تقول.. لقد آن الأوان.. حسنا فيبس.. سوف نفكر في هذا.. آه يا فيبس لا تعد إلى استخدام هذه الكلمات الخارجة.. كف عن هذه التلميحات الغريبة الجارحة.. لقد سبق أن قلت لك إنني رجل وقادر على كل شيء.. كفى.. ألا تخجل وأنت في حضرة هذه الفتاة الرقيقة.. آسف - اعتذار بشدة - هذه السيدة الرقيقة.. ولكن.. فيبس كيف عرفت هذا!! كف أيها الرقيق الصغير.. آه لا.. كفى.. إن فيبس هذا لا يكف لحظة واحدة عن المرح.. وهذا يكفي لكي يجد سعادته ومرحه.. الحسد الإنساني البغيض.. لا تخش شيئا.. فأنا أحسدك حسدا فلسفيا.. حسدا ميتافيزيقيا.. ولكنك كيف سوف تفهم ذلك.. فأنت لست سوى برغوث.. مهما فعلت برغوث..

الفتاة: آه يا سيدي.. لك طريقة مذهلة في فلسفة الأمور.. كل شيء خاضع للعقل والمنطق..

الفتى: أتعجبك هذه الزاوية أيضا!!!

الفتاة: كل زواياك تعجبني.. تقهرني.. تجذبني نحوك.. وبقوة غريبة.. شيء مثل السحر.

الفتى: سيدتي.. آسف واعتذر إذا كنت عصبي المزاج أو الطبع معك في البداية.. آسف وأرجو أن تقبلي اعتذاري.. ولكنك تعرفين.. أخطار ومتاعب المهنة.. تصوري.. كيف يكون في مقدوري أن أقدم عروضاً بدون براغيث.. إنني لاعب المهنة.. وأقدم عروضاً رياضية.. موسيقية.. فنية ترفيهية راقصة.. بالبراغيث.. وبدون هذه البراغيث.. لا أدري ماذا سوف أفعل.. تصبح حياتي بلا جدال.. عدما.. عدما.. ثم إن المسألة حساسة للغاية.. ذلك لأنهم ليسوا براغيث عاديين بل براغيث مدربة تدريباً حسناً.. تصوري ذلك.. إن ضياع واحد منها يعني ضياع مجهود سنين طويلة من الجهد والعرق والكفاح.. إن هذا يعني وبمرارة شديدة.. إنه ينبغي علي أن أبحث وأنقب وأجهد نفسي كل الجهد حتى أكتشف برغوثاً موهوباً.. لديه حس فني أصيل... لديه حس درامي.. حس موسيقي مرهف.. قابل للتدريب.. خال من الأمراض.. كل ذلك يحتاج إلى مزيد من العرق.. مزيد من الوقت نحن يا سيدتي وفي هذا العصر اللعين في صراع مع الوقت.. والوقت

كالسيف.. إذا لم تقطعه....

الفتاة: قطعك.. (هذا ما أفكر فيه جديا.. لأدري ما الذي أصابني.. أحس إنني بين حالة من حالات الجد.. وحالة من حالات اللعب.. أنا بين الاثنين حائرة.. اللعبة في حالة توتر أو بالتحديد في حالة هوس.. هوس غير طبيعي..)

الفتى: والآن هل تتكرم سيدتي.. وتسمح لي بأن أدعوها إلى عرض من عروض الشائقة.. عروض البراغيث.. إن هذا يشرفني بالطبع.

الفتاة: آه.. ويشرفني أنا أيضا.. إنه كرم كبير منك أن تشرفني بهذه الدعوة.. إنها أجمل دعوة تلقيتها في حياتي.. فأنا لم ألق في حياتي كلها أي دعوة.. حتى ولادتي كانت بالنسبة لأسرتي بغير دعوة.. لم يكن مرغوبا في وجودي.. آه.. أحس بصداع شديد.. أحس بطنين ذي صدى يطن في رأسي.. لأدري ماذا أقول.. وما ينبغي علي أن أقوله.. وما لا ينبغي علي أن أقوله.. أحس بنوع من التششت يداهمني من الداخل يا إلهي.. لم أعد أقوى.. لم أعد أقوى على التحمل.. إن عقلي.. لا.. لا..

الفتى: سيدتي.. أهنك شيء..؟

الفتاة: لا.. على الإطلاق.. لن أنسى لك هذه المهنة الكبيرة.. سيدي لقد قبلت الدعوة.. وأنا منذ الآن طوعك وطوع أمرك..

الفتى: عفوا سيدتي.. بل أنا الذي طوع أمرك..

الفتاة: وهل سيكون هناك.. أقصد هل سوف تتقابل مع بقية أفراد الخلية؟

الفتى: الخلية!! سيدتي.. هل عدت مرة أخرى إلى..

الفتاة: أمل ذلك.. هيا بنا..

الفتى: (ينطلق والفتاة معه.. ولكن فجأة.. يقف الفتى مترددا.. واجما..)

الفتى: (مترددا).. ولكنني <http://Archivebeta.Sakhril.com>

الفتاة: ماذا يا سيدي الشاب.. أهنك شيء؟

الفتى: في الحقيقة..

الفتاة: ماذا؟ تكلم!!! إنك توترني بصمتك هذا.. سوف تصيبني بالقلق.. تكلم..

أرجوك

الفتى: كل ما في الأمر.. هو أنني.. لأريد أن أعود إلى هناك.. مرة أخرى..

الفتاة: إلى هناك!

الفتى: نعم.. إلى هناك.. إنه مكان عنقبض.. صغير.. وأنا قد آلفت الحرية..

الفتاة: أنا لأفهم شيئا.. لقد كنت تتحرق شوقا إلى الذهاب إلى عروضك.. أليس

كذلك!!

الفتى: فعلا.. ولكن لأدري.. لقد تذكرت المكان.. هذا كل شيء.. إنه مكان مخيف.. أنت لا تدريين أي مكان هذا.. ثم إنهم لا يفهمونا على الإطلاق.. ليس بيننا لغة مشتركة.. ليس بيننا وبينهم أي شيء مشترك على الإطلاق.. إنهم غرباء عنا.. ثم إنهم يتعمدون أن... كيف أشرح لك ذلك.. لست أدري.. لأستطيع.. حتى لو أردت أنا ذلك سامحيني..

الفتاة: صدقني أيها الفتى العزيز.. إنني ولأول مرة أحس إنني أفهمك بشعوري.. بوجودني.. لم أعد في حاجة إلى عقلي لأفهم ما تقول.. لقد تراجع العقل إلى الوراء.. وبدأ

الشعور يلعب دوره.. لقد جاء الوقت ليصمت فيه العقل ويستكين.. وصدقني لثاني مرة..
لقد خلقت بيننا لغة مشتركة.. لغة الحوار.. يكفي أن تتكلم لكي تصل كلماتك إلى قلبي
دون أي حواجز.. بل يخيّل لي إنك في هذه اللحظة... حتى ولو لم تنبس بأي كلمة،
لفهمتك أيضا عن طريق الصمت، فمن خلال الصمت والمعاناة يمكن للإنسان أن يقيم
الآخرين أفضل من تلال وحواجز الكلمات.. إنني أفهمك.. وبعد.. استمر..

الفتى: إن لي هناك.. زملاء.. أحبهم كثيرا وهم أيضا يحبونني كثيرا.. نحن نحب
بعضنا البعض.. أكثر من حب الآخرين لنا.. إن بيننا أيضا لغة وشعورا مشتركا..

الفتاة: زملاؤك!!... هل تعني أصدقاءك.. في الخلية.. في الحزب.. في الشبكة..
الفتى: أي خلية.. وأي حزب.. شبكة.. أي شبكة.. أنا لأعرف سوى شبكة أندراوس
وسمعان.. سامحيني.. إنهم أصدقائي في ال.. سيدتي.. لاحظت أن أسئلتك قد عادت من
جديد.. لأنستطيع أن نتكلم ولو للحظات بدون هذه الموجات المتواصلة والمتلاحقة من
الأسئلة..

الفتاة: أنا أيضا لاحظت ذلك.. ولكن.. ولكني لأستطيع أن أمنع نفسي من ذلك.. كلما..
حاولت.. غلبني الطبع.. لقد تعودت على ذلك.. ربيت على هذا.. فلماذا تريد مني أن أنسلخ
من جلدي.. إن الأسئلة هي كل شيء في حياتي.. بدون هذه الأسئلة لأستطيع أن أحصل
على إجابات واضحة ومقنعة.. بدون هذه الأسئلة لأستطيع أن أفهم أو أقيم أو أفرغ
الموقف.. وبالطبع أنت ترى.. إن الأسئلة هي كل حياتي.. لأستطيع أن أحصل على
إجابات.. وبدون إجابات لأستطيع أن أقابل مرؤوسيني في العمل.. إنهم يريدون إجابات
واستفسارات.. إن بهم نهما شديدا للإجابات والاستفسارات.. مثل الديدان الشرهة..
مثل ديدان القطن.. ديدان الموت.. مثل ديدان الدود بنفسه والتي تقتات على غيرها من
الديدان.. إن المعلومات هي غايتي وغاية رؤسائي في العمل.. وفي كل المجالات.. وفي
كل الأوقات.. وتحت كافة الظروف والتغيرات.. إنني أعمل كي أفرغ المعلومات.. أصبحت
مثل آلة تفريغ للمعلومات.. لقد ربوني على ذلك.. بل نمى لدى شعور داخلي جارف.. من
إنني خلقت من أجل ذلك.. أنا الأسئلة والأجوبة معا.. ولأستطيع أن أواجه هؤلاء الرؤساء
بدون معلومات.. دون ذلك تصبح حياتي جحيما لا يطاق.. أنا لا أستطيع أن أعرض نفسي
إلى سخط هؤلاء الناس.. ومن أجل ذلك ترى أن كل شيء مباح وممكن جائز.. ما دمت
تحصل على المعلومات.. وإلا فالتيار الكهربائي.. دائما لا ينقطع..

الفتى: آه يا سيدتي.. لقد حملتي الموضوع أكثر مما ينبغي.. كل ما أردت أن أوضحه
لك.. إن الأسئلة المتلاحقة.. تجعل عقلي يتوتر.. وأنا لأحب التوتر.. لأحب أن أتعب
أعصابي.. إن هذا محظور علي بتاتا.. أفهميني.. أرجوك.. حاولي أن تنسي أسئلتك هذه..
على الأقل.. بعض الوقت.. دعينا نتكلم عن أي شيء آخر.. أي شيء.. بعيدا عن هذه
الأسئلة..

الفتاة: أفهمك.. وأقدر موقفك.. دعنا نتكلم.. عن أي شيء آخر.. دعنا نتكلم عن أي
شيء تحب وتريد بل ترغب في أن تتكلم فيه.. دعنا نسترخي قليلا.. إن ذلك مفيد لكننا..
ما هو الموضوع المحبب لديك.. ما هو الموضوع الذي يشرح صدرك.. تكلم إن لحظات
السعادة في عصرنا نادرة.. وقصيرة.. فعندما تلوح السعادة أمام أعيننا ولو مرة واحدة
في العصر.. نجد أن الموت يطرق الأبواب لكي يؤدي دوره وواجبه.. ولكي يطوينا وإلى

الأبد.. لا عليك.. تكلم.. تكلم كما تشاء.. وكما تحب..

الفتى: نعم.. مرة أخرى وثالثة ورابعة وإلى ما لانهاية.. لقد سبق أن قلت لك أن البراغيث هي حياتي.. هي عالمي.. هي مستقبلي.. هي كل شيء.. هي وجودي كله.. وبدونها تصبح حياتي مثل العدم.. العدم.. تماما مثل المعلومات بالنسبة لك على أقل تقدير..

الفتاة: حسنا.. حسنا.. ولكن أستحلفك ألا تعود إلى العصبية مرة أخرى.. ولا تذكر أمامي كلمة الأسئلة.. أو حتى تلمح لي أو تغريني بالمعلومات.. أنت تعلم جيدا الآن.. من إنه شيء خارج عن إرادتي ونطاق حرיתי وفكري.. حسن.. لا تغضب.. ماذا عن براغيثك.. براغيثك السعيدة..

الفتى: آه يا سيدتي.. آه لو قدر لك أن تري براغيثي وهي ترقص تحت الأضواء الكاشفة.. مسرح الموسيقى.. ويبدأ كل شيء.. براغيث تقفز في الهواء على أنغام الموسيقى.. تصفيق الجماهير وهتافاتهم.. كل ليلة.. عروض مستمرة.. لا يوجد مقعد واحد شاغر.. أكثر من ألف متفرج يوميا.. معجبون.. بعضهم يتردد يوميا على عروضي.. لا توجد تذاكر.. كلها بيعت لمدة عامين قادمين.. هل يمكنك تخيل ذلك!!!

الفتاة: آه طبعاً.. لا بد أنك لاعب قدير.. فنان موهوب.. (أني جد متعبه مرهقة..)

الفتى: ألم أقل لك.. إنني أعظم وأروع لاعب براغيث في العالم..!

الفتاة: آه براقو.. رائع.. (رغم تعبتي الشديد ورغم اضمحلال قوتي... أحس بأعماقي وكأنها تفور من تحتي.. إن شيئاً ما يخطف أو يسلب روحي من الداخل.. إنني على وشك أن أفقد توازني.. إنني في هذه اللحظة أوجد بلا جانبية.. إنني أنا الفراغ..

الفتى: سيدتي.. ما رأيك.. لكي أرفه عنك.. أن أقدم لك عرضاً متواضعاً.. لك وحدك.. وهنا.. بل والآن..!

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

الفتاة: آه.. لي هنا.. والآن.. كل ذلك من أجلي.. أن هذا منتهى أمني أن أراك وأنت تلعب مع البراغيث.. عسى أن يصبح الخيال حقيقة..

الفتى: أولم تصدقي!!!

الفتاة: بلى.. ولكن لكي يطمئن عقلي.. ويصبح مساوياً تماماً لما آمن به قلبي..

الفتى: حسناً يا سيدتي.. اسمحي لي أن أهدي هذا العرض المتواضع والآن قفي هنا.. في وضع المشاهد الحر.. وسوف أريك العجب.. سوف أحتفل بك الآن..

(يخرج من جيبه علبة كبريت.. ويخرج منها البرغوث فيبس ويضعه على قبضه يده.. ثم يعيد العلبة إلى جيبه في بطء شديد.. يعتدل في وقفته.. يحيي الفتاة برأسه) والآن.. هل أنت جاهز يا فيبس.. (ردى).. حسناً.. وأنا أيضاً يا فيبس آلية هوب.. (يمد قبضة يده في طول متواز مع قبضة يده الأخرى.. يقفز البرغوث من اليد اليمنى إلى اليد اليسرى.. وبالعكس.. الفتاة تتابع ذلك في سرور بالغ).. آلية فيبس.. براقو فيبس.. مرة أخرى.. آه والآن دبل سمر صولت.. لفتين في الهواء.. ركز.. آلية هوب.. آه براقو فيبس.. (قد سمع أصوات الجماهير والتصفيق المتواصل.. الفتى يحيي الجماهير الغفيرة..)

الفتاة: رائع.. رائع.. (وإن خيل لي أنني لأرى شيئاً.. ولكن حتماً سوف أرى.. فهو شاب رقيق.. أنا أُميل إليه.. ولأول مرة في حياتي.. أشعر هذا الشعور الغريب عني.. إنه شعور جديد.. إنني أحبه.. حقاً.. حبه فهو صديقي الوحيد في هذا العالم.. آه ما أروع

الحب.. آه إنني أرى فيبس.. رائع.. رائع.. أراه جيدا.. بل أراه للمرة الأولى.. إن لفيبس وجودا حقيقيا.. إنه دائما وأبدا موجود إنه شيء حقيقي.. آه ما أقوى الحب.. وما أقدره على صنع المعجزات..

الفتى: والآن يا فيبس.. أقوى «تركاتك».. أقوى حركاتك البهلوانية.. دبل مونتاري.. تريبل سمر صولت.. ثلاث لفات كاملة في الهواء.. رائع.. رائع.. إنه أشبه بلعبة الترابيز.. الذي يسبح في الفضاء لكي يمتلك الفراغ.. ولكي يفلت من نطاق الجاذبية.. إن اليوم يومك يا فيبس.. إن هذا العرض هو أقوى عروضك يا فيبس.. فرغم بساطة مرحك المرتجل.. يولد معك أيها الفنان.. إنك تقدم عروضك على أي رقعة فارغة.. فيبس أنا فخور بك..

الفتاة: رائع.. رائع.. إن فيبس هذا هو أعجوبة العصر.. (تصفق بحماس شديد)..
الفتى: إنه فيبس يا سيدتي.. وهذا يكفي.. إنه أنبع براغيثي.. آه.. آه فيبس.. (نوه No) لا.. أرجوك.. مستحيل.. آه لاتعد مرة أخرى (يبحث في قميصه وفي بنطلونه).. آه فيبس لاتعد مرة أخرى.. كفى هزازا.. كن جادا يا ولد.. لاترهقني مرة أخرى.. آه يا فيبس..

الفتاة: ماذا حدث؟

الفتى: لقد هرب مرة أخرى.. لقد فعلها وهرب.. وأكاد أجن لقد هرب يا سيدتي.

الفتاة: من؟

الفتى: فيبس.. برغوثي.. سيدتي.. لك طريقة غريبة في التعبير لاتعجبني.. سامحيني.. أنك تبددين في صورة بلهاء في هذه اللحظة.

الفتاة: أنا.. أنا بلهاء.. بلهاء..

الفتى: بلهاء.. من؟

الفتاة: أنا.. بلهاء.. أنا بلهاء.. أنا حقا بلهاء!

الفتى: من؟ من؟ من قال هذا.. من يجرو على قول هذا؟

الفتاة: أنت

الفتى: أنا!

الفتاة: نعم.. أنت.. إنه أنت أيها القاسي.. الرجل دائما.. جنس الرجال.. هكذا تظهرون فجأة بوجوه واجمة وكلمات جارحة.. آه ما أقساک..

الفتى: فلتنزل علي اللعنة إن كنت قصدت أن أقول لك إنك بلهاء.. إطلاقا فعندما قلت لك إنك بلهاء.. لم أقصد على الإطلاق إنك بلهاء.. سامحيني.. واعفي عني.. أرجوك.. فمعدرة..

الفتاة: آه.. لاداعي لكل هذه الاعتذارات.. لقد أرحت فؤادي الآن.. فلا تحمل أدنى وقر.. لقد نسيت كل شيء.. هلو فيبس.. هالو أيها المتمرّد الصغير..

الفتى: آه يا سيدتي.. لقد أصبحت تحبين فيبس.. لقد أصبح هذا الصغير الرقيق قاسما مشتركا بيننا.. أليس ذلك!

الفتاة: آه يا سيدتي.. لقد أحببت فيبس.. ومن خلاله أحببت كل البراغيث.. أيمكنني.. أن أسألك شيئا.. شيئا صغيرا.. أيمكنني..!

الفتى: سيدتي: ما الذي تطلبينه ثم يمكنني أن أرفضه لك.. اطلبي مني أي شيء.. اطلبي

ما تشائين.. فأني خادمك الوفي.. دائما وأبدا..
الفتاة: أيمكنك أن تعطيني برغوثا صغيرا.. أحتفظ به.. كنوع من التذكار.. شيء
يذكرني بك في وحدتي..
الفتي: ماذا؟ أتريدين برغوثا! قلت.. برغوثا..
الفتاة: نعم.. إذا كان ذلك ممكنا..
الفتي: سيدتي: هل أنت جادة في طلبك هذا!
الفتاة: نعم.. وأقسم لك..
الفتي: اطلبي مني روعي.. حياتي.. ثروتي.. كل ما أملك.. أما برغوث من براغيثي..
فلا..

الفتاة: آه ما أقساك.. أستخسر في برغوثا صغيرا.. آه.. لقد أوهمتني أننا أصدقاء..
لقد نما لدي شعور بالصدقة.. بل أكثر من الصداقة نحوك.. ونحو فيبس.. بل نحو جميع
براغيثك.. إنني عندما سألتك.. كانت نيتي طيبة.. نية خالصة لاتشوبها أي شائبة..
الفتي: أنا لأحكم يا سيدتي على الناس من نياتهم.. بل على أفعالهم.. على أقوالهم..
أما النية.. سواء كانت خيرة أو شريرة.. فهي شيء أشبه ببخار الماء الذي يخرج من فم
الإنسان.. في الليالي الباردة.. لا يفيد ولا يؤخر أو يقدم.. المهم هو الفعل.. الفعل الإنساني
الإرادي.. أنت ما زلت في مرحلة البداية.. في طور طفولة الصداقة معي.. ومع ذلك.. ولم
يمض على تعارفنا أقل من ساعة.. حتى سألتيني أن أعطيك.. برغوثا.. برغوثا.. هكذا في
بساطة.. كأن الأمر سهل.. كأنه شيء عادي.. مثل الورد.. أو القرش.. أو طوابع
البريد.. أو شيء مثل السجارة.. نعم السجارة.. أنت يا سيدتي.. يبدو لي جيدا إنك
لاتعرفين.. ماذا تعني لدي تلك البراغيث.. خسارة.. كنت أظن أنك تفهميني.. وأنا نجحنا
في إقامة جسور من الاتصال.. فإذا بكل شيء بنهار وأيضا في بساطة تامة.. إنني جد
حزين.. وأشعر بمرارة في قلبي تتصاعد من داخلي لكي تزيد من مرارة أيامي في هذه
الحياة.. حتى أوشكت على الإيمان بأنني لم أولد إلا من أجل الحزن.. ولكنك لن تفهميني..
الفتاة: آه يا سيدي.. بل أفهمك جيدا.. أكثر مما أفهم نفسي.. أعرف أن البراغيث هي
مستقبلك وحياتك ووجودك.. أليس كذلك.. فلم تعقد الأمور؟.. ألا يمكننا أن نعيش في
هدوء.. في سلام.. حسنا يا سيدي فالبراغيث هي أفلاكك ونجومك التي تدور حولها ليل
ونهار.. إنها ناموسك المقدس ومنبع شعائرك الطقسية والسحرية والدينية أيضا.. إنها
شمس حياتك.. قمر خريفك.. عذاب أيامك.. أتكفيك هذه الكلمات.. أم تريد مني أن
أستمر..

الفتي: كفى.. كفى.. هذا حق.. كل ما ذكرتيه وكل ما ستذكرينه حق.. بل كل ما يصل
إليه خيالك في يوم من الأيام.. وكل ما سيصل إليه علمك عن البراغيث.. لا يفى براغيثي
حقها.. ولكن هناك نقطة عامة في موضوع البراغيث.. لا يعرفها أحد سواي.. ولن
يعرفها إنسان على سطح عالمنا الأرضي.. سواي..

الفتاة: إنك تستفزني.. لأريد أن أعرف شيئا.. لأريد أن أضايقك.. لأريد أن أعود إلى
أسئلتني.. إنني أراعي شعورك وأعصابك.. إنني أحافظ على صداقتنا بشتى الطرق... إنني
أنشد تلك الصداقة.. لأنني في احتياج لها.. إنها كل أملي.. ومنتهى أحلامي.. أرجوك..
الفتي: إن هناك سرا!!

الفتاة: أرجوك.. لاتثيرني.. أنا.. لأريد أن أعود مرة أخرى.. (إني أقاوم)..

الفتى: وهذا السر.. هو سر قوتي.. وفخر حياتي.. وحلم وأمل غدى المشرق..

الفتاة: أه.. أرجوك.. كفى.. (ما رأيت في حياتي رجلا هكذا قط.. إنه يستطيع في بساطة

أن يريك رجال المخبرات).. حسنا.. لأبأس.. أنت الذي بدأت.. وماهو السري ترى !!

الفتى: أه.. أخيرا.. أراك قد عدت لاشعوريا إلى الأسئلة إلى عالمك.. إلى المعلومات..

أليس كذلك؟

الفتاة: لقد أثرت فضولي.. لقد أيقظت ما كان نائما بداخلي.. أو ما اعتقدته أنا.. إنه نائم

بداخلي.. فأدركت للتو.. إنه حاضر ويقظ دائما وأبدا.. أنا الآن في أحسن حالاتي والتي

كنت أتمنى الأصل إليها مرة أخرى ولكن لأبأس.. فأنت السبب.. هات ما عندك؟

الفتى: يبدو أن هذا شيء طبيعي فيك.. شيء فطري.. فأنت تفرزين الأسئلة... مثلما

تفرز دودة القز خيوطها الحريريّة.. مثل العنكبوت عندما ينسج شبابه... مثل العقرب الذي

يفرز سمومه.. مثل الحية التي لاتستطيع الحياة بدون السم.. ولدغ العقب.. عقب الرجل..

لأبأس.. فأنت امرأة على كل حال.. امرأة من جنس حواء.. التي لم تستطع العيش... حتى

في جنة الله.. دون أن تسبب كارثة تهوى على رأس زوجها.. وتكون السبب وراء طرده من

الجنة.. جنة عدن.. مسكين آدم هذا.. نحن ومنذ بدأ الميلاذ والخلق نحن نكفر ونتعذب دون

سبب واضح.. إننا نحمل ذنوب جنسك على كواهلنا.. وإلى أبد الأبدين...

الفتاة: شكرا.. وأشكرك باسم جميع جنس حواء.. ونحمل إليك وإلى جنسك كل أسفنا

العميق تجاة خطيئة جنس المتماثلة في خطيئة أمنا حواء.. سامحونا يا أبناء جنس

قابيل...

الفتى: الاعتراف بالحق فضيلة... وهذا عنصر خير فيك.. فأنت لست مكابرة مثل بقية

جنس حواء.. إنك رقيقة.. هادئة... وديعة.. حساسة.. صدقني ورغم كل أمواج المد

والجزر بيننا.. ورغم كل سلبات حياتنا الغتصية.. لم أشعر بشعور دافئ نحو أحد كما

شعرت نحوك.. كان كل شيء بداخلي يجذبني نحوك.. كان كل شيء بداخلي يناديك منذ

زمن طويل... حاول عقلي أن يرفضك.. ولكن صوت إحساسي الداخلي كان يصرخ بي

من أقصى أعماقي.. كان كل شيء يهزني من الداخل.. أرجوك... مهما حدث.. ومهما

بلغت درجة عصبيتي.. ومهما حالت الظروف بيننا.. فابق بجواري.. فأنا... أنا لأعرف

أحدا غيرك.. صدقيني..

الفتاة: وأنا أيضا.. لأعرف أحد غيرك... لقد تركت في أثرا من الصعب محوه بل أنني

لأريد أن أمحوه أو أنساه ما حييت.. فابق بجواري..

الفتى: حتما سأبقى بجوارك.. فأنت ملاذي الأخير... أنت محط شراعي ونهاية

عذابتي.. وغدي المشرق في مواجهة العالم والحياة...

الفتاة: يا فتاتي العزيز الحبيب.. أنا معك دائما.. ولن أتركك وحيدا أبدا...

الفتى: والآن أعتقد إنه قد آن الأوان لكي أبوح لك وبمحض إرادتي واختياري.. عن

السر الذي أحمله بين جوانحي.. والذي أستمد منه قوتي وحياتي وعوني على مواصلة

غد الأيام المتلاحقة.. إن البرغوث يا سيدتي.. رغم كل ما شرحته لك.. هو.. هو سلاحي

أيضا.. نعم سلاحي..

الفتاة: سلاحك !!!

كسبا للوقت .. لاياسيديتي .. إني أحمله في جيبى دائما .. في علبه كبريت صغيرة .. لكنها أنيقة .. وجديدة ..

الفتاة: علبه كبريت !

الفتى: نعم .. علبه كبريت .. لقد عودته على ذلك حتى استطاع أن يكيف حياته ونفسه على الحياة في تلك العلبه .. وقد تعود هو أيضا هلى هذا .. ولا توجد على الإطلاق مشاكل بيننا تجاه هذه الناحية ..

الفتاة: ما اسم هذا البرغوث العفريت .. إنه ليس بالتأكد .. فيبس ..

الفتى: لأنه ليس فيبس .. إن فيبس هو ملك الأكروبات بلا منازع .. إما هذا الشرير .. فاسمه «يودا» .. ويرقد في هذه العلبه الأنيقة .. يكفي فقط أن أفتحها وأقول له .. «يودا» .. إليه هوب .. فيقفز في وجه العالم .. أتحيي أن تشاهده ..

الفتاة: لا .. لا .. دعه يرقد في سلام .. إن فيبس هو الأثير عندي ..

الفتى: صدقت .. إنه الأثير عندي أيضا .. إنه رقيق وصغير وليس الشرير الخطير .. ولكن كل شيء مقدور أيضا .. فحتما سوف يأتي اليوم الذي يتمرد فيه «يودا» سواء شئت أنا هذا أم أبيت .. سيأتي اليوم الذي فيه حركة التمرد المنتظرة .. فحتما سيأتي اليوم الذي سيقفز فيه يودا من علبه الكبريت ويواجه العالم ..

الفتاة: وساعتها .. لا يستطيع أحد أن يقف أمامه أو أن يوقف التدمير في هذا العالم الغافل عن نفسه ..

الفتى: هذا هو المقدور .. غير إني أراك قد بدأت تتحدثين لغتي .. إننا نتحدث الآن .. بلغة واحدة ذات رنين مشترك .. إننا وبمرور الزمن نفهم بعضنا شيئا فشيئا .. وأكثر فأكثر ..
الفتاة: إني أدين لفيبس بكل سعادتي من أجل هذا اللقاء الذي أتاحه لي .. وبلقاء فتى مثلك .. من كان يظن أن محبيك الرقيق يصل في داخله كل تلك القوة .. آه .. آه .. يا إلهي .. مستحيل .. مستحيل ..

الفتى: ماذا حدث .. لم ترتجفين هكذا !!

الفتاة: إني أراهم قادمين .. أرجوك .. ساعدني .. خبئني .. لا أريد العودة إلى هناك .. إلى هناك مرة أخرى .. أرجوك .. استخرج يودا بسرعة وأطلقه في وجوههم الآن .. احمني منهم .. لا تتركني .. وحدي معهم .. فأنت لاتدري ما سوف يفعلونه بي .. لو أعادوني مرة أخرى إلى هناك .. إنه مكان مقبض .. ضيق .. وأنا قد ألفت بي الحرية .. فإذا لم يكن في مقدور يودا أن ينفذني الآن .. فلا حاجة لي به قط .. فاللعنة على هذا العالم .. الذي يسلبني حريتي والذي أموت فيه وحيدة .. والذي أشيعه بصيحات الغضب والكرهية ..

الفتى: آه .. إنهم هم .. لقد كنت أتوقع ذلك .. لقد عرقوا مكاني لقد .. اكتشفوا موقعي .. هيا يا سيدتي أعطني يدك .. لاتخافي أبدا .. فأنا معك .. معك دائما وأبدا .. منذ البداية وإلى النهاية .. لاتخشي شيئا .. اطردني الخوف من قلبك .. فأنا أعرفهم جيدا .. إن قوتهم تكمن في خوفك منهم .. إن قوتهم تبدأ من داخلك فقط .. فاطردني الخوف من داخلك تطردينهم من خارجك أيضا .. أنا أعرفهم جيدا .. إنهم الزبانية ..

الفتاة: أجل إنهم الزبانية .. ولكن كيف عرفت ذلك !! إنهم فعلا كذلك .. ولكنهم يبحثون

عني أنا ..

الفتى: ويبحثون عني أنا أيضا ..

الفتاة: عنك؟.. أنت أيضا!!

الفتى: نعم..

الفتاة: ولكن كيف عرفتهم؟

الفتى: من ملابسهم.. الزمن الهدوء وسوف تري.. أن كل شيء سيمضي في هدوء أيضا.. سيصبح الموضوع كله كالحلم الأبيض الوردي.. الرقيق..

الفتاة: أرجوك راحمني منهم.. ولا تتركني لهم.. فأنا خائفة من كل شيء.. حتى من نفسي..

الفتى: لقد وعدتك وأنا دائما أفي بوعدتي..

الفتاة: ولكن كيف تتصرف حيالهم.. إنهم كثيرون.. أشرار وأنت رقيق وديع..

الفتى: الزمي الهدوء.. واسترخي قليلا.. واتركي زمام الأمور لي.. نحن معا.. وسنكون معا دائما وأبدا.. بل نحن.. وكلانا نشكل الآن قوة هائلة نستطيع بها أن نقف في مواجهة أي خطر يحيق بنا.. ومهما كانت خطورته.. أنسيت ماذا أحمل معي!..

الفتاة: يودا...

الفتى: والآن يا حبيبتي.. أعطني يدك الرقيقة.. وسوف نواجه العالم وشروره سويا.. سنواجهه بالحب الذي جمعنا على يد فييس.. سنواجهه بيودا الشرير المدمر والمشبع بالإيدز.. سنواجهه بنيران الكبريت الذي أحمله معي دائما.. إنني قادر ومعك.. على مواجهة العالم.. حتى ولو كان بالرفض..

(الفتى يمسك بعلبة الكبريت في يده.. ويمسك بيد الفتاة باليد الأخرى.. يقفان ملتصقين.. صمت..)

ARCHIVE

و... سلما أنفسكما فوراً.. وبدون أي مقاومة.. المكان كله محاصر بعدسات التلفزيون.. ومن جميع الجهات.. لدينا رجال مسلحون ومدربون على استخدام العنف في مواجهة العنف.. في مواجهة التمرد.. في مواجهة الصمت.. سوف تعودان سويا وفورا إلى المستشفى... ونعدكما بعدم استخدام العنف معكما.. بل ستجدان معاملة كريمة.. نحن نعرف ونقدر ظروفكما.. إنها ظروف خارجة عن إرادتكما.. ظروف خارجة عن لاشعوركما وعقلكما غير الواعي..

كلنا معرضون لذلك.. فسلما أنفسكما لنا نحن أصحاب الإرادة والشعور والعقل الواعي.. نحن أصحاب القوة والهيمنة وأصحاب الحق الوحيد في تصنيف البشر.. كما نشاء وبالكيفية التي نريدها.. لقد صدر بيان حديث.. إنساني للغاية وإلى أبعد المدى.. ينادي بإلغاء العلاج بالجلسات الكهربائية.. بدون عنف.. بدون تيار من الماء البارد المتدفق والمندفع من الدش.. نحن نعيش في عصر جديد تماما.. لدينا علاج جديد بلا عنف.. علاج بالموسيقى.. أجل بالموسيقى.. هذا كل شيء.. قفا حيث أنتما.. نحن نقرب.. نقرب.. نقرب..

(الفتى والفتاة.. ينظران إلى بعضهما.. الدموع تسيل من أعينهما.. ورغم ذلك يواجهان الجمهور بالصمت... الصمت..)

صمت...

موسيقى...

تقديم

قد لا يعلم الكثيرون أن المسارح اليوغسلافية ومسارح بعض دول شرق أوروبا بل وبعض المسارح العربية لا تزال تعرض بنجاح كبير حتى وقتنا الحالي مسرحيات الكاتب اليوغسلافي برانيسلاف نوشيتش (1864 - 1938م)، وذلك لأنه استحوذ على الجماهير بفكاهته وأحبه الجمهور لإنسانيته، ومحبه لبلده، ومعيشته بين أفراد الشعب البسطاء وإصغائه لمطالبهم.

ولقد اكتشف نوشيتش نفسه عند كتابته لأول مسرحية كوميدية، وبذلك دخل ميدان الأدب اليوغسلافي بوجه واضح وقلم بارع. فالكوميديا شيء فطري في نفس نوشيتش. إنه يضحك من أخطاء الناس ويعيوبهم معتقدا في قرارة نفسه أن الشر لن يدوم، كما يعتبر الضحك في حد ذاته سلاحا.. بل سلاحا ماصيا.

وجميع المسرحيات التي كتبها نوشيتش تبرز قدرته الخلاقة على كتابة المسرحيات الكوميدية، وتبرز مهارته وشخصيته التي تظهر على خشبة المسرح من خلال شخصيات مسرحياته المقنعة ومن خلال لغتها السهلة السلسة.

ولم يكن نوشيتش يعمد إلى الصراحة المباشرة فيما قصد إليه من نقد وسخرية، وفيما أراد لمسرحياته من هدف، بل كان يسلك من أجل ذلك كله طريقا من شأنه أن يعمل على إيصال ما قصد إليه وما أراد إلى القراء والمشاهدين في خفاء.

شخصيات المسرحية
الزوج



مسرحية كوميدية من فصل واحد

تأليف الكاتب اليوغسلافي:
برانيسلاف نوشيتش

ترجمة وتقديم:

د. جمال الدين سيد
محمد

كل شيء يثير الانفعال في الحجرة الصغيرة اللطيفة التي تخص موظفا بالفئة الأولى، هو زوجته والخادمة وتلك الأشياء التي تمثل كل شيء مثير للانفعال: القبة التي تقف في عظمة على أحد الكراسي، وبدلة السهرة المعلقة على مسند كرسي آخر، والحذاء اللامع القابع على الأرض والمنشفة الواقعة على الأرض، وفرشاة الحلاقة المقلوبة وهي لا تزال مليئة برغوة الصابون ترتفع في إباء على المنضدة كالريشة التي تزين قلنسوة الحارس. كل هذا مثير للانفعال والأعصاب لأنه على علم بأن هذا الموظف من الفئة الأولى قد حصل على دعوة للعشاء من السيد الوزير، وموعد هذه الدعوة محدد في الساعة التاسعة مساء. إلا أنه باعتباره موظفا من الفئة الأولى فعليه أن يتواجد بالمكان قبل الموعد بخمس عشرة دقيقة على الأقل.

يجلس الموظف إلى المائدة المغطاة بمفرش طويل ويقوم أمام المرأة بتزوير زريقة القميص. وتقف زوجته بجانبه وهي تمسك برباط العنق وتقف الخادمة من الناحية الأخرى وهي تمسك بالصديري. وقد ارتدى الموظف البنطلون المثبت بالحملات على كتفيه وانتعل الشبشب في قدميه.



الزوج: هذا شيء فظيع، لقد أصابني التعب. لا يمكن. تفضلي، حاولي أنت.

الزوجة: (تترك رباط العنق على المائدة وتحاول أن تزرر له الباقة ولكنها لا تفعل) لا يمكن.

الزوج: (ينهض في عصبية من على الكرسي) طبعاً لا يمكن. وكم الساعة؟

الزوجة: (تنظر من خلال الباب المفتوح إلى الحجرة الأخرى) الساعة الثامنة.

الزوج: الساعة الثامنة وأنا لم أنته بعد من تزوير الزر.

الزوجة: ولكن لا تكن عصبياً، لديك متسع من الوقت حتى الساعة التاسعة.

الزوج: أجل، حتى الساعة التاسعة! ولكن إذا دعاك الوزير للعشاء في الساعة التاسعة فينبغي على الأقل حتى الثامنة أن تنتهي من تزوير الزر. أتعرفين ماذا تعني دعوة العشاء عند الوزير؟ هذا يعني أنه سيكون موجوداً أيضاً وزراء آخرون، وسنتحدث، وسيجري حديث خاص، وسيتعرفون عليّ وسيكونون عني رأياً معيناً.. هاهو الأمر... وأنا ما زلت في الساعة الثامنة لم أنته حتى من تزوير الزر.

الزوجة: ستزور الزر، لديك متسع من الوقت.

الزوج: شكراً لك! لدي ساعة من الزمن. ساعة من الزمن لتزوير زر، وساعة لتزوير الزر الآخر، وساعة لتزوير الزر الثالث.. ويمكنني حتى الفجر أن أنتهي من تزوير الأزوار، ولينتظر الوزير إلى أن أنتهي من تزوير الأزوار. شكراً!

الزوجة: ولكن، أرجوك، اهدأ، إذا لم تهدأ فسيصعب عليك أكثر أن تزرر الزر.. اجلس جيداً وفي هدوء.

الزوج: حسنا، ها أنذا، سأهدأ.. (يجلس مخاطبا الخادمة) كم الساعة؟

الخادمة: (تنظر إلى الحجرة الأخرى) الساعة الثامنة ودقيقة.

الزوج: إن الوقت يمر بسرعة!.. (يحاول ثانية أن يزرر الأزرار) ها أنذا سأكون هادئا.. في غاية الهدوء (يزرر الزر في عصبية وعندئذ يسقط منه الزر) ها هو، والآن يحدث هذا أيضا! (ينحني ويبحث عن الزر حول الكرسي).

الزوجة: ماذا حدث؟

الزوج: سقط مني! (يركع على ركبتيه ويبحث).

الزوجة: سقط الزر!

الزوج: طبعاً الزر! اللعنة، أين سقط؟ وكأن الأرض قد بلعته. (يجلس على ركبتيه ويرفع يديه في يأس) يا ربي. يحدث هذا أيضا الآن! ومن المؤكد أنه لا يوجد بالمنزل زر واحد زائد.

الزوجة: لا يوجد.

الزوج: طبعاً لا يوجد. إذن تفضلي أنت بالذهاب للعشاء عند الوزير طالما أنه لا يوجد لديك زر احتياطي بالمنزل. لماذا تنظران إليّ بالله عليكم؟ أتعرفان ماذا يعني فقدان زر في هذه اللحظة؟.. يعني عدم الذهاب إلى العشاء! وهل تعرفان ماذا يعني عدم الذهاب عند الوزير للعشاء؟ هذا يعني.. ساعداني بالله عليكم، ابحثا، ابحثا!

الزوجة والخادمة: (يركعان على ركبتيهما والآن الثلاثة كلهم يسيرون على الأربع وهم يستندون على أيديهم، ويبحثون عن الزر على الأرض حول المائدة).

الزوج: (وهو يبحث) طبعاً ما دام المرء يبحث عنه فلن يجده، ولو كنت لا تحتاج إليه لقفز وحده إلى عروة القميص.

الزوجة: ألم يدخل تحت السجادة؟

الزوج: ممكن، ولما لا؟ إذا كانت المصيبة تريد أن تطارد المرء فيمكن للزر أن يقفز حتى إلى المطبخ.

الخادمة: يا للعجب، إنه غير موجود في أي مكان!

الزوجة: في أي مكان؟

الزوج: (يجلس في يأس على الأرض) طبعاً غير موجود. هذا أمر ليس بالعجيب على الإطلاق. لقد تدخل الشيطان، هذا هو كل ما في الأمر. تحصل على دعوة من الوزير للعشاء، ولأول مرة يدعوك الوزير لتناول العشاء، وهذا العشاء سيضمن لك النجاح في الحياة، وأنت ينبغي أن تكون جاهزا ومرتديا ملابسك (بينما يتحدث هو تجلس زوجته والخادمة أيضا على الأرض وتنصتان إليه) وينبغي أن تنتهي من ارتداء ملابسك على الأقل حتى الساعة الثامنة والنصف وأن تتحرك من المنزل لكي تصل قبل الموعد المحدد في الدعوة بعشر دقائق على الأقل. ولكن، تعتقد من الذي يعترض طريقك؟ زر، زر عادي ويقول لك: إيه يا بني، لن تحقق نجاحا في الحياة، أنا لا أسمح لك!.. وأنت أيها الزر العادي تقف فيريقي؟.. أجل، أنا الزر العادي، ها... هو... لكي ترى، سأقفز من عروة القميص وأتدحرج على الأرض وتفضل بالعثور عليّ الآن. تفضل بالعثور عليّ، وأنا أعلم أنك لا تملك بالمنزل زرا احتياطيا، وأريد أن أراك كيف ستزرر الياقة، تفضل لكي أرى..

المنظر الثاني

الحماة: (تدخل من الباب وتصاب بالذهول وهي تراهم في هذا الوضع الغريب) ماذا تفعلون؟ بالله عليك يا زوج ابنتي، الساعة تقترب من الثامنة والنصف وأنت...

الزوج: (يصيح في فزع) كم الساعة؟

الحماة: الساعة الثامنة والنصف تقريبا.

الزوج: (في يأس) يا ربي! الساعة الثامنة والنصف. لا أريد كلمة بعد ذلك! أتفهمين، لا أريد كلمة أكثر من ذلك. اتركي الحقيبة واخلعي القبعة وهيا على ركبتك!

الحماة: ماذا!

الزوج: الزر. أتعلمين ماذا يعني هذا الزر؟

الحماة: (في دهشة) وكيف لا أعلم؟

الزوج: مستقبلي متوقف على زر، والزر ضاع، غير موجود، اختفى.. ابحثي، ابحثي بالله عليك! (الجميع والحماة أيضا ينحنون على الأربع ويشرعون في البحث)..

الحماة: (وهي تبحث) وأين سقط بالتقريب!

الزوج: سقط هنا، تحت المائدة، ولكنه غير موجود. لقد تدخل الشيطان ولا يعلم أحد إلى أين دفعه. ابحثوا في كل مكان، وفي كل الأنحاء!

(يتفرقون وهم يزحفون على الأربع في كل أنحاء الغرفة باحثين عن الزر).

المنظر الثالث

الحما: (يدخل فجأة من الباب ويتملكه الذهول) ما هذا بالله عليك يا أخي!

الزوج: (يرفع رأسه وفي هذه اللحظة تطرأ على باله فكرة فيقفز ويمسك بحماه من رقبته وهو يشد رباط عنقه).

الحما: ماذا بالله عليك يا أخي؟ (النسوة الثلاث يصرخن وينهضن واقفات ويحطن بهما).

الزوج: الزر، إما الزر وإما حياتك! (انزع منه رباط العنق وعندما يلحظ أنه يرتدي قميصا من الطراز القديم ذي الياقة المستوية المغلقة بزر من الصدف مثبت بالحياسة تتملكه خيبة أمل فظيعة وينزل يديه وهو واهن العزم) إنك رجل من القرون الوسطى؟ من لا يزال حتى اليوم يرتدي مثل هذه الياقة؟

الحما: قلت لزوجتي ولكنها..

الحماة: هكذا كان والده يرتدي وليرتدي هو أيضا مثله. أتريد وهو متقدم في السن

أن يبدأ في التأنق؟

الحما: ومع ذلك فأنا لا أفهم كل هذا!

الحماة: الزر، فقد الزر ولا يمكنه أن يذهب للعشاء عند الوزير.

الزوجة: تصوروا، بسبب الزر!

الزوج: (في يأس) بسبب زر تافه.

الحما: أوه، أيها الناس، ألا يمكن أن تقدموا أية مساعدة؟ أيمن أن.. ولكن لا يمكن..

لقد أغلقت المحلات أبوابها.

الزوج: (يتذكر ويصيح) الصحيفة، أعطوني الصحيفة. صحيفة اليوم!
الجميع: (يهيرونون... موجودة، طبعاً غير موجودة. كل شيء تأمر ضدي. هل يعرف أحد ما هي المسرحية التي يجري عرضها بالمسرح الليلة؟
الخادمة: عطيل.

الزوج: حسن جداً، إنه عرض مسرحي وله ملابسه الخاصة! رائع!.. يا حماتي العزيز، ستتهولون في الحال إلى المسرح، وهو ليس ببعيد، وكل الممثلين يرتدون ملابس المسرحية وقمصانهم بأزرها معلقة في غرفة حفظ الملابس. تسلس إلى حجرة الملابس...
الحماة: طبعاً إلى حجرة ملابس الرجال فقط..

الزوج: (في عصبية) أجل، بالله عليك، النساء لا يملكن نفس الأزور.

الزوجة: ومنوع التسلس إلى حجرة ملابس النساء.

الحماة: ولأنه ممنوع فإنه يتم التسلس.

الزوج: أرجوكم الهدوء. لا أريد أية إيضاحات ثانوية (مخاطباً حماه)
ستتسلس إلى حجرة ملابس الرجال. وإذا لاحظك أحد من العمال فقل له إنك شقيق خالة براينتسيف أو أنك عم عطيل.

قل له أي شيء، أو من الأفضل ألا تقل شيئاً بل امنح عامل حجرة الملابس عشرين ديناراً وتسلس إلى الحجرة وانزع أول زر تلمحه، أول زر تلمحه..

الزوجة: (حتى ذلك الحين تعثر على الصحيفة وتتصفحها) الليلة ليست مسرحية عطيل.

ARCHIVE

الزوج: وإنما؟

الزوجة: كانت تعرض بالأمس، أما الليلة فلا يوجد عرض.

الزوج: فظيع، هذا أمر فظيع! وحتى إدارة المسرح تعاندني. وكم الساعة؟

الخادمة: (تنظر إلى الساعة في الحجرة الأخرى) الثامنة وخمسة وأربعون دقيقة.

الزوج: (يتملكه الفزع) ماذا هذه هي اللحظة الأخيرة. اركعوا على ركبكم، ولا أريد أية كلمة أكثر من ذلك! لا أريد أن ينطق أحدكم بأية كلمة، ابحثوا، ابحثوا، هذه هي اللحظة الأخيرة! (ينحني الجميع على الأرض، يتفرقون في أنحاء الغرفة وهم يسيرون على الأربع).

الحماة: (منذ اللحظة الأولى لدخوله الحجرة وهو ينظر إلى الخادمة في اشتهااء، وكان يراعي على الدوام أن يكون بالقرب منها. والآن بينما يمشون على الأربع يذهب وراءها دوماً. والخادمة وهي تبحث عن الزر تنسل تحت المائدة المغطاة بالمفرش بحيث أنه لا يرى المشاهدون منها إلا الجزء الخلفي فقط. وينسل الحما هو أيضاً تحت المائدة وهو ذاهب في إثرها بحيث أن المشاهدين لا يرون إلا مؤخرتي جسديهما).

الحماة: (وهي تزحف في الحجرة على الأربع تصادف المنظر السابق) وبعد تعرفها على مؤخرة زوجها تصيح في فزع وتجلس على الأرض).

الزوج: ماذا؟ هل عثرت عليه؟

الحماة: أجل عثرت عليه، ولكن ها هو ما عثرت عليه! (تخلع الحذاء من قدمها وتضرب زوجها في غضب شديد على مؤخرته الظاهرة) أيها العجوز الخبيث!! أيها

الشقي! (تنهض في سرعة وتمسك بزوجها من مؤخرته وتجذبه).

الزوج: (يجلس على الأريكة ويشد شعره ويصرخ) كم الساعة؟ تكلموا كما الساعة؟

الحماة: (بعد أن جذبت زوجها الذي وقف معتدلاً) لماذا دخلتم هنا؟ يا رب أن تدخل إلى المكان الذي لا تعود منه أبداً!

الزوج: تكلموا، كم الساعة؟

الحماة: (تمسك بزوجها) هل ستتكم؟

الحما: ماذا أقول؟

الحماة: لماذا دخلت إلى هناك؟

الحما: كنت أبحث عن الزر.

الزوج: أستمعونني، كم الساعة؟

الخادمة: (وقد نهضت أيضاً منذ وقت إخراج الحما تنظر إلى الحجرة الأخرى) الساعة التاسعة إلا أربع دقائق.

الزوج: يا ربي، حياتي مقابل زر!

الحماة: كنت تبحث عن الزر؟ تبحث عنه هناك تحت المائدة؟ هيا تكلم، تكلم، وهل على

الأقل وجدت الزر؟ (تهزه) هيا تكلم.

الحما: أجل.

الزوج: (يقفز) أيها المنقذ! (يعانقه ويقبله) أيها المبعوث الإلهي! أعطني إياه، أعطني!

الحما: (يعطيه الزر الذي كان يمسكه في يده).

الزوج: (ينظر ويصاب بالفرح وكأنه يمسك خفدعة في يده) هذا زر حريمي!

الحماة: حريمي؟! (تمسك بالزر وتقترب من الخادمة وتقارنه بالزر الموجود على

بلوزتها) أجل، أجل. ها هو، هنا، زر ناقص عند الصدر بالضبط. لقد شده من على صدرها، أيها العجوز البائس! (مخاطبة الحما في غضب شديد) آه، أيها المبعوث الإلهي، ستدفع غالياً ثمن ذلك! آه، آه! (تشد شعرها وتسقط على الأريكة في الناحية المقابلة).

الزوج: (وهو يسقط في يأس على الأريكة) كم الساعة!

الخادمة: الساعة التاسعة.

الزوج: ضاع كل شيء، كل شيء!

الحماة: ضاع كل شيء، كل شيء!

الزوج: زر أضاع كل نجاح حياتي!

الحماة: زر أضاع زواجي كله.

الزوج والحماة: (معا) ضاع كل شيء، كل شيء!

(ستار)

صفحات كتاب، أعتمد على ذوقي الخاص، واستجابتي النفسية. قد أنجذب إلى هذا الكتاب فلا أترك فيه سطرا واحدا، بل ربما أقرأه في يوم واحد أو جلسة واحدة، وقد أزهد فيه وأشعر بالتنافر معه، فأهجره بعد عدد من الصفحات، وأحيانا بعد قراءة العنوان فقط !! هذا طبعاً تصرف غير صحيح من الناحية العلمية، ولكنه طبيعي من الناحية النفسية الذوقية، فأنت تأكل ما يعجبك، تلبس ما يروقك، تأكل ما تشتهي نفسك.. وتقرأ أيضاً ما تشعر أنه يحقق لك المتعة أو الفائدة.

هذا توضيح، أردت أن أضعه أمامكم، لأبين الأساس الذي اخترت عليه هذه النماذج والصور القليلة، وأعتقد أنها غير شاملة، كما وضحت، ومع هذا فإنها تفيد في توجيه اهتمام كتاب القصة والنقاد إلى هذه الجوانب في القصة القصيرة في الكويت.

وأحب أن أوضح ثانياً: أسباب اختياري لموضوع المرأة. طبعاً ليست محتاجة إلى توضيح الاكتفاء بالقصة القصيرة، فهي - في الإبداع القصصي الكويتي - الأقدم، والأكثر، والأجمل، أما الرواية فإنها لم تصل إلى الدرجة التي تلفت الاهتمام، إلا أخيراً جداً، عند أديبنا الكبير إسماعيل فهد إسماعيل بصفة خاصة، ثم عند وليد الرقيب، المتفوق - إلى الآن - في قصصه القصيرة، ونحن نتذكر الآن أن مجموعته الأولى: «تعلق نقطة.. تسقط.. طق» عام 1983 لفتت إليه الأنظار، وشعرنا عند صدورهما أن موهبة جيدة بدأت في الحضور..

وهنا أصل إلى أسباب اختياري لموضوع المرأة. ولكن: هل يحتاج ظهور المرأة في القصص إلى تبرير أو شرح؟ لقد قال القدماء: الأرض مؤنثة، والشمس

مؤنثة، والسماء مؤنثة.. باختصار: الحياة مؤنثة.. فهل نستغرب أن يكون العنصر النسائي في القصص مهماً، واضحاً، متنوعاً؟ إن قسمة الحياة بين الرجل والمرأة تعني أن الكلام على أحدهما دون الآخر يظل ناقصاً، فالحركة لا تتم إلا بالتوازن بين الذكورة والأنوثة.. وهنا نلاحظ أن الكتاب الرجال عادة، وفي كل مكان، وفي الكويت، هم الأسبق، والأكثر، ومن هنا يكون اهتمام المرأة بما يكتب الرجل عنها.. كيف يراها؟ كيف يصورها؟ كيف يتمناها؟ ماذا يسند إليها من أدوار في المجتمع؟ في الحب؟ في الحرب؟ في الجريمة؟ في السلام الروحي والاستقرار؟ في الحفاظ على الأسرة؟

هذه أسئلة في صميم موضوع المرأة، وهي أسئلة نجد أجوبتها في هذه القصص التي اخترتها، أو اخترت أن أعرضها عليكم في هذه القراءة.

يدخل في أسباب الاختيار أنني أنتمي إلى جنس النساء، ولا أقصد أبداً أن المرأة هي الأكثر إجادة واتقاناً في تصوير المرأة.. هذا السؤال أجبت عليه في حديث إذاعي من قبل، فلو قلنا إن المرأة هي التي تجيد تصوير المرأة، فمن اللازم تعميم القاعدة فيكون الرجل أقدر على تصوير الرجل، والطفل أقدر على كتابة قصص الأطفال، وهكذا.. وهذا أمر لا نقتنع به، فالموهبة الأدبية هي الأساس، ويمكن أن توجد في المرأة، كما في الرجل.. أما خبرة المرأة لعالمها الداخلي، بأحاسيسها، بمشكلاتها، فإنها لا تحتل الكثير من المناقشة، فمن الصعب التسليم بأن رجالاً ما يستطيع اكتشاف مشاعر المرأة وأفكارها، وعقدها، ومخاوفها الموروثة، والمكتسبة، أكثر من المرأة نفسها.. إلا إذا افترضنا أن هذا الرجل عالم، وأن هذه

المرأة جاهلة، غافلة!! أما إذا كان مستوى العلم واحد، فإن المرأة تتفوق بأنها تملك الخبرة الداخلية.. تملك الممارسة الفعلية، تملك المعاناة الشخصية.

واسمحوا لي أن أقول إنني شاركت في بعض القصص في هذا الموضوع، وأنني أجد من اللائق ألا أحدث عن قصصي، لأن هذه الأمسية الثقافية لم تعقد لهذا الغرض، ولكني - من باب الصدق مع النفس ومعكم - أشعر أن اهتمامي بموضوع المرأة بدأ أصلاً من كتابتي القصصية. روايتي القديمة التي نسيته، وأعتقد أنكم نسيتموها أيضاً، فقد كانت مبكرة جداً، صدرت عام 1971، هذه الرواية: «وجوه في الزحام» بطلتها فتاة تعرضت لظلم ابن عمها، الذي خطبها، ثم فسخ خطبته، لأنه أرقى منها في حمل الشهادات، وهو موضوع عرفه المسرح عندنا، لكنني جعلت الفتاة في «وجوه في الزحام» تتأثر لنفسها.. جعلتها تتعلم حتى أعلى الشهادات، وترفض الزواج من ابن عمها حين رجع إليها.. طبعاً.. هذا حلم رومانسي، وأمنية تناسب تجربتي في ذلك الوقت، أما مجموعتي الأخيرة، بعنوان: «وجوهها وطن» ففي جميع قصصها.. نماذج وصور متعددة لتجارب المرأة ومعاناتها.. ولا أريد أن أتوسع في هذه النقطة بالذات، فهذه المجموعة جديدة، ووصلت كثيراً من الأيدي، ويمكن الرجوع إليها، وأكتفي بهذه الكلمات عنها، لأتوقف عند قراءتي في المختارات التي رأيت أن أعرضها عليكم.

من حق اسم سليمان الشطي.. الدكتور سليمان الشطي أن يذكر أولاً، فهو قاص وناقد، وإذا لم يكن صاحب المحاولة الأولى في الكتابة عن المرأة، في قصصه، فإنه الذي نبهنا لتلك المحاولة الأولى،

وأهميتها، في كتابه الجميل: «مدخل القصة القصيرة في الكويت»، وذلك فيما كتبه عن قصة «منيرة» التي أبدعها الشاعر خالد الفرج، وهي قصة لم تكتمل، نشرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مجلة الكويت سنة 1930! إن من حقنا أن نفخر بهذه المبادرة المبكرة، وأن نجد فيها سبقاً إلى فنون الأدب الحديثة، وقد لفت انتباهي حقاً ما كتبه الدكتور الشطي في تحليله النقدي لقصة «منيرة»، وهي أنها في موضوعها الاجتماعي تتحرك في دائرة الاهتمام التي كانت تتحرك فيها القصة القصيرة في العالم العربي كله تقريباً، بل إنه يحدد بدرجة أدق أن الأسلوب السائد عند كتاب القصة في تلك الفترة كان «الطرح لقضية المجتمع من خلال المرأة» ويرى كذلك - والكلام لا يزال للدكتور سليمان الشطي - أن دعاة الإصلاح رأوا أن حرية المجتمع وتطوره لن يكون إلا إذا تحرر هذا النصف المهم.. أي.. المرأة.

هذه مسألة مهمة جداً، لأنها تدل على أن الأدب في الكويت، حتى قبل النفط بعشرين عاماً، وهي مسافة غير قصيرة، كان متطلعاً إلى التجديد، كان قريباً جداً من الفنون الأدبية الحديثة، وهذه القصة المبكرة - قصة منيرة للشاعر خالد الفرج - هي فخر لكتابها، وفخر لناشرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد، رجل الإصلاح والتنوير، وفخر لفن القصة القصيرة في الكويت.

ولكن لا نريد أن نحصر أهمية قصة «منيرة» في أنها مبكرة، أو رائدة، أو جديدة.. المهم أنها قصة جيدة من الناحية الفنية، وهذا ما يؤكد تحليل الدكتور الشطي.. فمنيرة - كما يقول في الصفحة 15 من كتابه المشار إليه - «فتاة جميلة خارقة الجمال من حيث الشكل والقشرة،

ولكن في داخلها قلبا سانجا، وعقلا مملوءا بالخرافات، فإيمانها عميق بأحاديث العجائز، سريعة التصديق والانقياد وهي أيضا أمية، مكسال، شغوفة بالزينة، خاضعة لحكايات كرامات الصالحين وخوارق الزار!! نستطيع أن نصفها بأنها الجميلة السطحية، أو التافهة.. ولكن أتساءل: هل كانت منيرة جميلة وتافهة وفارغة، لأن «الرجل» ينظر إلى المرأة - بصفة عامة - على أنها كذلك؟ أو أنها تمثل الوعي الاجتماعي المنتشر في ذلك الحين؟ أو أن كاتب القصة فضل هذه الصورة ليعمق التناقض بين منيرة وزوجها؟ ذلك أننا نجد الزوج واسمه عبد القادر، وهو - بالمناسبة ابن عمها، كما هو العرف في المجتمعات الخليجية - مدمن قراءة، مثقف، يعني: نقيض لزوجته، ويبلغ التناقض درجة أن يذكر الكتاب أنه يؤمن بالعلم فقط، يعني: ملحد.. وهكذا اجتمع الزار وكرامات الأولياء - مع اللاحاد، تحت سقف واحد - وطبعاً لا نتصور أن حياة هذه الزيجة يمكن أن تستمر، وهذا ما كان.. فمنيرة عقيم، لم تنجب، وهذا العقم رمزي، لأن الحياة الزوجية بين امرأة خرقاء - كما وصفها - تؤمن بالخرافات، ورجل مثقف يؤمن بالعمل، لا بد أن تكون حياة عقيمة.. بمعنى أنها غير قابلة للاستمرار..

وتنتهي القصة بأن يقرر الزوج أن ينشئ بيتاً جديداً بزوجة جديدة مثقفة، تمنحه الطفل الذي يتمناه، ويحتفظ بابنة عمه الجاهلة يتمتع بجمالها ويضحك من سذاجتها.

هذا أول طرح لقضية المرأة، يرجع إلى عام 1930، ويبدأ به شاعر، هو خالد الفرج. والقصة بهذا التركيب ناضجة، ووضعت يدها على موضع الوجدع في المجتمع،

سواء سنة 1930 أو سنة 1996، وهو أن المرأة الجاهلة تفسد حياتها، وأن الخرافة عقيم، لا بد أن يعيث بها العلم، ويسخر منها. وفي هذه القصة إشارة ذكية جداً.. أن الزوج: عبد القادر، هرب من زوجه إلى زوجة أخرى، أو: من امرأة.. إلى امرأة غيرها، ولا أستطيع أن أحكم.. هل قدر الرجل.. أنه لا يتخلص من امرأة.. إلا بامرأة؟! أم أنه قدر المرأة ذاتها، لا يتمكن الرجل من هزيمتها.. إلا بمساعدة من تلك المرأة.. الأخرى؟!

كانت هذه هي البداية، وهي بداية مشرفة، وقد كشف عنها لنا كتاب: «مدخل القصة القصيرة في الكويت»، ومن حق مؤلفه الدكتور سليمان الشطي أن نتوقف عند إبداعه القصصي الذي يكمل مسيرته الفنية، وأختار له من آخر مجموعة قصصية صدرت له العام الماضي، بعنوان: «أنا.. الآخر» أختار أول قصص المجموعة، وهي بعنوان: «جسد» والجدد: هذا القصود هو جسد المرأة، التي نجدها، أو يجدها الكاتب ملقاة في أحد عنابر المستشفى أيام الاحتلال، لا تجد أحدا يعتني بها، لقد ماتت بين جرحى الحرب الآثمة وحمل جسدها آخر صفقة وجهت إليها، أو إلى وطنها، ولكن هذا الجسد ذاته كان يحمل آثار عمرها القاسي، وتجاربها المؤلمة..

القصة يحكيها ابن عن أمه، وهذا المدخل الموفق جداً، كان السبب في أن عاطفة العلاقة بين الابن والأم أدت إلى وصف هذه الأم بكل جميل، فالولد لا يرى في أمه غير الحنان والطيبة والرعاية. ولكن سليمان الشطي في هذه القصة لم ينظر إلى الأمومة بمنظار رومانسي، وخصوصاً أنه كتب تاريخ الأنثى في الكويت على جسد هذه الأم..

وتاريخ الأنثى، أو المرأة في مجتمعنا ليس رومانسيا، إنه مزحوم بالصراع، والقلق، والخوف.. من الأب، من المجتمع، من الزوج، من التقاليد.. هكذا كانت حياة هذه الأم..

كيف كتب المؤلف تاريخ المرأة على جسدها؟

يقول في وصفها:

«في جانب الوجه أثر واضح من ضربة مفاجئة، خط هلال مغروس، يتضح مدها عندما تحرك ملفعها».

وفي مكان آخر يجعلنا الكاتب نتحسس نتوءا في رأسها لجرح آخر لم يخفه شعرها الكثيف، ونعرف -فيما بعد- أن هناك حرقا ترك أثره في أعلى فخذها، بل نعرف أن في إحدى قدميها التواء!!

هكذا تعددت الجروح حتى شملت كل جسد هذه المرأة، الأم، ومع هذا وصفها بأنها جميلة، وأن طريقتها في الكلام ذات جاذبية خاصة. وقد رسم الكاتب هذه الشخصية نفسيا بطريقة توضح السبب في كل هذه الجروح، في الوجه والرأس والفخذ والقدم.. المشكلة أنها شديدة الحساسية للأصوات، تنزعج وتفقد وعيها إذا فاجأها صوت شديد أو خشن أو صارم، لا تتوقعه. ولكن سليمان الشطي لم يقدم لنا قصة سيكولوجية.. بالطبع..

الجانب السيكولوجي موجود في القصة، وحتى اختيار الحساسية للأصوات المفزعة أو الحادة هو اختيار موفق، لأنه يناسب طبيعة المرأة التي تعشق الثثرة، ولا تتوقف عن الضوضاء، ولكن إذا فاجأها أي صوت غريب لا تتوقعه فإنها تستسلم لرد فعل قد يلحق بها ضررا فادحا، وهذا ما حدث!! إن الكتاب -كما ذكرت- لا يقدم لنا شخصية المرأة سيكولوجيا.. إنه مهتم بالمجتمع.. ولذلك

كان الجرح الذي أصاب هذه المرأة، في كل مرة، سببه شيء آخر خارج عن حرصها الشخصي أو سلوكها.

في شبابها، وهي في السابعة عشرة، تطلعت إلى ابن الجيران، لم يكن الشارع أو السوق، كما هو الآن، مكان المقابلات.. كان تبادل الإشارات ما بين السطوح، أو ما بين السطح والشارع.. ذات مرة فاجأها صوت من خلفها، ألقت بثقلها على السور الطيني المبتل المتآكل، سقطت في الشارع، ألقي أحد العابرين عليها بشته المهترئ.. وحدث التواء القدم!!

حين كبرت، وبدأ زوجها يسمح لها بالخروج لشراء بعض الأغراض، حدث مصادفة، تعارك رجلان في الشارع، قبل أن تبحث عن مهرب دفع أحدهما الآخر في اتجاهها، فحشرها في الطوفة، وحدث هذا الهلال في صدغها!!

في مرة ثالثة وكانت أمام الفرن تصنع خبز زوجها صعد أحد الجيران على السطح، وكانت جلستها أمام النار مكشوفة، فانزعجت، وسارعت لتستر نفسها، فأطبقت فخذها على الحديدة الملتهبة..

بهذه الطريقة المشوقة كتب سليمان الشطي تاريخ المجتمع، تطور الحياة في الكويت على جسد امرأة، أم، عادية، وكأنه يقول إن جسد المجتمع مملوء بالجراح.. ولكنه جميل. أما آخر هذه الجراح فقد اقترن بالحرب، والتحرير.. لقد ماتت كل الجراح.. في الجرح الكبير.

× × ×

مرة أخرى أرى من الواجب أن أذكر بأنني لا أقصد التأريخ للقصة القصيرة في الكويت، ولم أفكر في تقديم مسح شامل لفنونها، أو حتى اختيار نماذج لجميع كتابها، والأمر لا يزيد -كما قلت

سابقا- على أنه نوع من القراءة القائمة على الإعجاب بعدد محدود جدا من القصص التي يمكن اعتبارها علامات لهذا الفن في الكويت.

وهنا أتوقف عند جانب نادر وطريف، تنبه إليه عدد قليل من كتاب القصة الكويتيين، وأقصد تلك المرأة «الأخرى» غير الخليجية، التي تعيش في الكويت بدافع العمل، مهما كان نوعه، أو في صحبة الزوج الأجنبي. إنها صورة من صورة المرأة، تختلف في وصفها ومعاناتها عن المرأة الكويتية، وكذلك تختلف درجة ظهورها في القصة ذاتها، فهي مع تأثيرها الواضح في صنع الحدث القصصي لا تظهر شخصيتها بنفس الدرجة، وهذا الإطلام حول هذه الشخصية يناسب الوضع الذي يسمح لها المجتمع الكويتي بأن تظهر أو تختفي

فيه. هنا سنجد قصة سليمان الخليفي: «يأكلون على سفرة ساجنة»، وهي القصة الأولى في مجموعته بعنوان «هامة» (1974) وفي القصة نجد المرأتين: الزوجة الكويتية، والخادمة الهندية، مثية، وبيرثا، تعلق الزوج بالهندية الخادمة، وتعلقت الزوجة بالسائق، وكشفت ابنتهما الطفلة هذه العلاقة المزدوجة في السطر الأخير من القصة، حين قالت، وهي لا تعرف أي قنبلة فجرتها بقولها لأُمها، أمام والدها: «أُمس شفت أبوي مع الهندية، مثل يوم أشوفك مع سائقنا»!! وهنا أقول إن الاقتصاد على هذا السطر يفسد القصة ويظلمها، وهي قصة جيدة، ولا أعتقد أن سليمان الخليفي كتبها ليصل إلى هذا السطر الذي يأخذ شكل الموعظة، «كما تدين تدان»، وإن كنا لا نعرف بالضبط هل الزوجة تعلقت بالسائق أو وجدت عنده ما لا تجد عند زوجها أولا، أو أن الزوج هو

الذي تطلع إلى الخادمة الناضجة أولا واعتبرها من ممتلكاته، ومن حقه أن يصنع بها ما يشاء، وعدم وضوح هذه النقطة يدل على أنها غير مهمة في المضمون. وإذا قرأنا القصة سنجد أن هذه الهندية من بومبي أولا، وهذه المدينة ذات صلات قديمة مع بحارة الكويت وناوخذتها وتجارها، وبعض هذه الصلات تتعلق بالمرأة.

ونعرف أيضا أن زوج بيرثا معتقل وأخوها قتل في نضال سياسي، وهذه الإشارة السريعة تفسر حرمان بيرثا وحاجتها إلى الحب وخضوعها لأبي براك (الزوج) حين أرادها، وتفسر أيضا العلاقة بين القلق والاضطراب السياسي والاقتصادي وبين الهجرة والاضطراب والقلق العاطفي والنفسي. وقد استخدم الكاتب تعبيرات، رمزية طريفة، فالزوجة تنقطع سلسلة قلبها الذهبي، فتأمر بإعطاء القلب للسائق ليصلحه عند الضائع، وهي موقف آخر تأمر بإعطاء ملابسها للسائق نفسه.. فهذه سلوكيات لها ظاهر وباطن، وتدل على حجم تدخل هذا الرجل، وقربه من نفس الزوجة.

في نفس العام (1974) كتب إسماعيل فهد قصة «الأقفاص»- وهي أيضا القصة الأولى في مجموعة: «الأقفاص واللغة المشتركة». إنها أقفاص وليست قفصا واحدا، فمدرسات السكن الداخلي في قفص شروط عقد العمل، وضغوط المجتمع، والحرمان، والغربة. أما ابن البقال الإيراني، الذي يجلس القرفصاء أمام البقالة، وعيناه على شرفة سكن المدرسات فإنه في قفص من مستواه الاجتماعي، وغربته، والحل الممكن عند الجميع هو الحل الذاتي، عند الشاب الإيراني، والتبادل بين مدرسات السكن،

وهو شيء ترفضه المدرسة المغتربة حديثاً، ولكن القديمات يسلمن به، فليس من استطاعتهن حل آخر.

في قصة «الأقفاص» رمز، طائر الحسون الذي جاء إلى الكويت هدية في قفص.. إنه يضرب جوانب القفص بجناحيه بحثاً عن الحرية، فهو رمز الحرمان، رمز الطبيعة المحبوسة. ولكن لماذا يقول إن هذا القفص جاء كهدية من الضفة الغربية؟ إن الضفة الغربية أيضاً قفص، حبس كبير، ولكن القصة ليست سياسية، والقفص مكروه، وضد طبيعة البشر الذين خلقهم الله أحراراً، سواء كانوا في الضفة الغربية أو في أي مكان.

أما الشكل في قصة إسماعيل فهد السيناريو، فالقصة من لقطات، (8 لقطات) ما بين قصيرة، وممتدة، وقد حافظ فيها على طريقتها التي نعرفها في رواياته: الاعتماد على استدعاء الماضي، واللغة المركزة المختصرة. وتختلف هذه القصة عن سابقتها عند سليمان الخليلي، في أن المرأة المغتربة عربية، وليست هندية، ومدرسة وليست خادمة، ولكن شعور الحرمان مشترك بين النوعين.. أما وسائل التغلب على هذا الحرمان فتختلف حسب نوع العلاقة بالمجتمع، أو القدرة على التصرف في الحدود الممكنة، والمجتمع سواء في أسرة أبي براك، أو في شروط عقد عمل المدرسة هو المصدر الضاغط على السلوك وهو بهذا يصنع المشكلة، ويحدد طريقة حلها.

أما وليد الرقيب، في مجموعته الأولى: «تعلق نقطة.. تسقط.. طق» فإنه يلمس مشكلة المرأة في قصتين، ولكن يطرحها من زاوية حرمان الرجل أولاً. القصة الأولى بعنوان: «الفرصة الأولى.. أخيرة»

وبطله عامل مخصص للنظام أمام إحدى دور السينما، يسمع من الرواد أن امرأة عارية تظهر صورتها في الفيلم المعروض.. يقرر أن يراها. يجتهد حتى يدخر ثمن التذكرة. يدخل ويسترخي في المقعد، لا تهمه قصة الفيلم، إنه يريد رؤية المرأة العارية.. يتأثر بجو التكيف البارد الذي لم يتعوده.. ينعس، يستيقظ على يد عامل الصالة الذي يطالبه بالخروج.. فقد انتهى الفيلم!!

أما مشكلة السكن، أو أزمة السكن بناء على ارتفاع الإيجار فقد انعكست في قصة «الضريبة» بشكل مأساوي ومحزن.. إن الممرض محدود الدخل يسكن مع زوجته وابنتيه في غرفة واحدة، ضمن شقة مشتركة. وهذا جعل من العلاقة الزوجية عذاباً وقلقا مستمرا، لدرجة أنه أخذ زوجته في سيارته إلى الشاطئ، وقد اشتبهت به الشرطة، ولم يسلم من التأنيب حتى بعد إظهار عقد الزواج. لقد انتهى إلى وضع «منوم» لابنتيه في الشاي أو العصير، قبل النوم، ليستطيع أن يكون كما يشاء دون رقيب من البننتين، ولكنه وقع في مصيدة أخرى، فقد ضبط وسجن بتهمة سرقة المخدر من صيدلية المستشفى!! والآن تعيش زوجته حرمانها من جديد، تفكر في شابين أعزبين يسكنان في غرفة مجاورة، وفي ابنتيهما، والخوف عليهما، والخوف من إدمانهما المخدر كذلك!!

إن الفقر المادي في القصتين هو المجسد لوضع المرأة في الأسرة المغتربة، وهو الأساس الذي تنفر عنه كل المشكلات النفسية والاجتماعية.

هؤلاء الأدباء الثلاثة: سليمان الخليلي وإسماعيل فهد إسماعيل ووليد الرقيب هم الذين اهتموا بمجتمع المغتربين في

الكويت، واقتربوا من وضع المرأة في هذا المجتمع الخاص، وإن كان بين مواقفهم اختلافات بالطبع.

أما طالب الرفاعي فإنه في مجموعته: «أبو عجاج طال عمرك» يهتم بعاطفة الحب الزوجي، والحب عموماً، ونظرته إلى الحب واقعية، تفضح الزيف، وترفض المبالغة. ففي قصة: «أشياء صغيرة» نجد الزوجين، أو العروسين المتزوجين حديثاً. وهما يبالغان جداً في إظهار الحب ويوافق كل منهما الآخر على كل ما يريده، بدرجة نعتقد فيها أننا أمام قيس وليلى من العصر الحديث، ولكنها بعد عامين فقط انفصلا بالطلاق!! إن الأشياء الصغيرة - التي جعلها عنواناً لقصته، تتراكم وتتراكم حتى تصبح جداراً بين الزوجين، ولا يبقى إلا أن يذهب كل منهما في طريق. في قصة «شاشة» يعود طالب الرفاعي إلى فحص مجتمع الرفاهية، والإسراف في استخدام التكنولوجيا، ويسجل - في صورة خيالية - سلوكيات المرأة التي تستسلم لتدليل نفسها، وتعيش حياة مرفهة زائفة.. حتى علاقتها العاطفية تعيشها بالضغط على «زر» فتظهر صورة «الأخر» على الشاشة في غرفتها.. هذه صورة ساخرة، هجاء للمرأة وللرجل، وإدانة للعواطف الباردة والإثارة المصطنعة. أما قصة «مرساة» فإنها مكمل للقصّة الأولى: «أشياء صغيرة»، إذ نصادف الزوجين المتحابين، ثم المطلقين.. وفي هذه القصّة نرى الأطفال، وقد تزوجت أمهم المطلقة، وغرق أبوهم في آلام الوحدة، والحزن على أطفاله، حتى بلغ الهوس، لأنه تعود أن تكون أسرته مجتمعة حول تلك الزوجة - الأم، التي هجرت الجميع إلى زوج جديد، لأنها ملّت كل القديم!

وقبل أن أختتم هذه القراءة، في بعض نماذج وصور المرأة في القصة الكويتية القصيرة، أتمهل عند ثلاث من الكاتبات هن: ثريا البقصي، ومنى الشافعي، وليلى محمد صالح.

إن ثريا البقصي في مجموعتها الأولى: «العرق الأسود» تستجلب الصور النسائية من بيئات اجتماعية مختلفة، لكنها - في النهاية - تعبر عن عذاب المرأة وشقائها بالحب. في قصة «يا المشموم» تقف عند «البدوية» وهي بائعة المشموم في السوق، واسمها «العنود» وتصور طمع أبناء المدينة فيها، وكأن احتراف البيع في السوق يدل على التساهل الأخلاقي، ولكن العنود استطاعت أن تحافظ على كرامتها. إلى أن أحبها «أحمد» - مطرب السوق، وهو من عائلة كبيرة، ولكن الجنون بالفن جعله يحمل العود ويغني، لقد استهجنّت أسرته لتعلقه بالغناء، وزاد الاستهجان حين أعلن عن رغبته في الزواج من البدوية الجميلة. هنا تبدأ منه أبوه، وطرده، فلم يكن أمامه إلا الانتحار، في السوق نفسه، قريباً من العنود، التي كانت بدأت تحبه!!

هذه قصة رومانسية حزينة، وإذا كان الربط فيها بين الحب والموت ففي قصة «عروس القمر» يكون الحب مضطهداً بالحب والعجز، وهو كالموت.

إن فاطمة ستزوج، وهي سعيدة بيوم زفافها، وهي تخشى شيئاً واحداً، فهي لم تشاهد عريسها، ولكنها سمعت أنه ثري، وأنه جميل كالقمر.. فاطمة فرحت بالعريس الجميل، وإن كانت تخاف من الرجل الجميل، إنه سرعان ما يمل زوجته ويشعر في البحث عن أخرى، كما تقول ثريا البقصي على لسان أخت العروس. أما المفاجأة المؤلمة، فإنه عند الزفاف ظهر

شيء، حتى رصيدها في البنك، حتى من سرق قلبها.. لكنها في النهاية تقف ضد الأسيرة وترفض الاستغناء عن هذه الصديقة الحميمة، التي نعرف -في آخر سطر- إنها سيارتها القديمة. إننا في هذه القصة القصيرة جدا، الجميلة جدا، نتعرف على نموذج المرأة وليس على السيارة، بالطبع.. هذا الحنين الجارف، هذا الوفاء الصافي، نموذج رومانسي كلنا نعيش جانبا من مشاعره في مراحل من حياتنا.

أصل أخيرا إلى «لقاء في موسم الورد» لليلى محمد صالح، وهي آخر مجموعة لها، وقد خصصتها لقصص الحرب والتحرير، فكل القصص تدور حول هذا الموضوع الأساسي، كذلك في قصة امرأة، هي زوجة عادة، وهي أم، أو ابنة، أو حبيبة، في بعض القصص، وهن جميعا في انتظار الرجال، في انتظار عودة الأسير، وإحياء ذكرى الشهيد، ليعود اسمه محمولا على أجنحة الطيور البيضاء. المرأة في مجموعة «لقاء في موسم الورد» رومانسية بطولية، إنها لا تصرخ ولا تنهار، ولا يغمى عليها وتسقط عاجزة. إنها تودع الزوج أو الابن الذاهب للدفاع عن شرف الأرض، وهي تقسم له بأنها لن تتعطر حتى يعود، وهي تفقده كشخص في ذاته، ولكنها تتجاوز جراحها الشخصية لتشارك الوطن في فرحته الكبرى بالتحرير..

إن الرومانسية هي اللون السائد الذي صبغ لوحات وصور المرأة لدى الكاتبات الثلاث: ثريا ومنى وليلى ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن واحدة منهن تكرر الأخرى، فلكل كاتبة أسلوبها ورؤيتها، ونماذج النساء التي تجتذب موهبتها القصصية.

العريس الجميل الذي تصفه الكاتبة بأنه كان له وجه متغضن، كقشرة البطاطا، محاط بشعر أسود لم تجف بعد أصباعه. الحب مضطهد، مطارد، في مجموعة ثريا البقاصي، أما في «النخلة ورائحة الهيل» فإنه رومانسي أيضا عند منى الشافعي، ولكنها ليست رومانسية الحزن، إنها رومانسية الأمل، والنغومة، والثقة. هذه المشاعر القوية تظهر في أول قصص المجموعة: «النخلة.. وهو». سيارتها المتعطلة تعطيها الفرصة لاستدعاء صورة الحبيب، تتذكر، ولكن: لماذا تتذكر وهي منفردة؟ لأن عاطفتها خافية على أهلها.. إنها لم تفتح أسرتها عن «محمد» الذي يحبها وتحبه، ولكن هذا الإخفاء ليس من ضعف، الحب عندها قوة في ذاته.. إنها تستأثر به، تخفيه في ضميرها، أما عطل السيارة فقد كان سببا مباشرا لاستدعاء أخيها ليحملها في سيارته، وفي هذا الوقت تنوي أن تحدثه عن حبيبها.

في قصة «التغيير» ترسم منى الشافعي لوحة بارعة للمجتمع النسائي الترف الفارغ، والمجتمع الرجالي المشغول بالصفقات والأسهم وأسعار العملة، وفي المقابلة بين الصورتين تسلط الأضواء على مشكلات جانبية مثل العنوسة، والمرأة المسترجلة، والرجل الخيالي الذي يريد كل شيء على الصورة التي يتخيلها. وفي قصة قصيرة بارعة أخرى بعنوان «هي» تقوم على شخصية واحدة، هي فتاة تناجي نفسها، فهي قصة «مونولوج» وهذه الفتاة ترفض أن تستغني عن «شخص» قريب جدا منها، نتصور في البداية أنه موظفة عندها، أو صديقة لها، أو وصيفة خاصة تلازمها، لأنها تعرف عنها كل

السقاف

التراث الشعري العربي

قراءة في كتاب

(الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار)

بقلم: ياسر الفهد

أتيسحت لي أخيراً فرصة الاطلاع على ثلاثة من كتب الأديب الكويتي الكبير أحمد السقاف، فوجدتها أعمالاً مميزة من عدة نواح، ولكل منها نكهتها الخاصة، وإن كانت جميعها تلتقي عند عدة نقاط مشتركة أهمها تمجيد القومية العربية، وبعث التراث العربي، ولاسيما التراث الشعري، والكتابة باتجاه الإصلاح الاجتماعي والأخلاقي والحض على الخير والصدق والتسامح الديني والوفاء والحكمة وغير ذلك من القيم النبيلة. وهو دائماً يوجه أدبياته إلى أبناء الضاد في كل مكان، ولاسيما الجيل الصاعد منهم، غير معترف بالحدود المصطنعة التي تفصل بلدان العرب بعضها عن البعض الآخر. أي أن اتجاهاته الأساسية تصب في المصب القومي المتحرر من القطرية الضيقة التي لا تخدم إلا أعداء العرب. وقد جاء أدبه

وشعره ليخدم هذا الهدف النبيل، وهذه النزعة القومية تعد سببا من أسباب اهتمامي الشخصي بأعمال هذا الأديب المجدود.

ففي كتاب (أحاديث في القومية والعروبة) يقدم لنا صورة عن الأوضاع العربية منذ فترة طويلة من الزمن وحتى اليوم، مُبَشِّرًا بالقومية والوحدة وكاشفا الزيف الصهيوني في الصراع المصري بين العرب وإسرائيل. وفي كتاب (الأوراق) يتحفنا بألوان من روائع الشعر العربي القديم وأطراف المساجلات والمناظرات الأدبية والفكرية التي شهدتها أروقة ديارات بغداد في العصر العباسي. ويكفي المؤلف فخرا أن طباعة هذا الكتاب قد أعيدت ثلاث مرات. أما في كتاب (الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار)، الذي يستأثر باهتمامنا الرئيسي في هذا المقال، فإن الأستاذ السقاف يزودنا بصور جميلة وطريفة وفريدة من أدب الأجداد منذ أقدم العصور، وبحكم العرب والمسلمين وقيمهم الرفيعة في سالف الزمان، والله هنا أنه يطرق هذا الباب من زاوية النوادر المسلية والطرف اللذيذة والأخبار المثيرة والأشعار الغزيرة، لا من زاوية التلقين المضجر أو العرض الرتيب الباعث على الملل. وفي هذا الكتاب يظهر ولع المؤلف بالشعر وهيامه به، في أوضح صورة، من خلال الاستشهادات الشعرية الغنية التي تتناثر في كل صفحة من صفحاته. ويبدو أن المؤلف قد أحس إحساسا واعيا وعميقا بخطورة قنوات الفضاء التلفازية التي أصبحت تشكل ضربة قاصمة للقراءة وباتت تستغرق معظم أوقات الشباب فتلهيهم عن كثير من الأعمال والقراءات المثمرة المفيدة. ومن هنا أراد أديبنا، كما يبين في المقدمة، أن يقدم للشباب في كتاب

(الطرف) شيئا ما يبعدهم عن الطالح في قنوات الفضاء التلفازية التي يفسد بعضها الجيل، فسعى من أجل تحقيق هذا الهدف إلى التأكيد القوي على عنصر المتعة من خلال تقديم الموعظة والمعلومة والحكمة في قالب شهري مثير يتجلى في إيراد سلسلة واسعة من الأخبار والنوادر والطرف الفريدة. وأكثر من ذلك، فقد وعى المؤلف حقيقة ثقافية معاصرة، وهي أن شرائح عديدة من القراء أصبحت بسبب مشاغل الحياة العصرية وتعقيدات اللامتناهية ينصرفون عن قراءة الدراسات والأبحاث الأكاديمية المطولة ويفضلون بدلا من ذلك الإقبال على قراءة مقالات (الساندوتش) القصيرة التي يستطيع القارئ التهامها بسرعة واستخلاص العبرة منها في أقصر وقت. وإذا اطلعنا على كتاب (الطرف) نجد أنه يلبي حاجات القراء من هذه الناحية خير تلبية، لأن جميع المقالات التي يتضمنها قصيرة وراكضة وتوفر الحكمة والموعظة بلقمة واحدة سائغة، وعلى طبق (ساندوتش) لذيذ.

مضمون الكتاب:

ولنستعرض الآن استعراضا سريعا بعض أهم مقالات الكتاب وما تنطوي عليه من مغاز ودلالات: ففي مقالة (قريش وبطونها) يعيدنا المؤلف إلى أصل كلمة قريش ومعناها اللغوي الذي انحدرت منه. فالتقريش يعني التجميع. ومن هنا جاءت قريش التي جمعها ولم شعثها قصي بن كلاب، بعد أن كانت متفرقة ومتشذمة. ويورد الكتاب بعض الأخبار والحكايات المتعلقة بقريش التي كانت لها السيادة على العرب في الجاهلية فبعث الله منها رسولا للبشرية. وبعد أن كان من الشائع أنه لم

لهجوم من الأعداء.

ويورد الكتاب أيضا بعض الحكايات من معركة ذي قار، نقلا عن مشاهير المؤرخين، ليؤكد النتيجة نفسها.

ولاشك أن هذه النتيجة تعد ذات أهمية بالغة بالنسبة لنا، نحن العرب، وهي تدعونا بإلحاح إلى أن نتساءل بمرارة:

«لماذا لا نتعلم التضامن والتكاتف أيام السلام، كما نفعل ذلك في أثناء الحرب؟».

ويبين المؤلف في مقالة (الخطابة في الجاهلية والإسلام)، كيف أن خطب الرسول الكريم محمد (ص) والخلفاء والقادة المسلمين، قد أوجبت ضرورة حفظ هذه الخطب، مما أكسب تدوين النثر إلحاحية كبيرة، بعد أن كان الشعر وحده يحظى بالحفظ والتدوين، لأهميته البالغة في حياة العرب، بينما تعرض النثر للضياع والاندثار.

وهكذا، وبعد شيوع الخطب وانتشارها، أصبح تدوين الشعر والنثر يسير على قدم المساواة. ويتحدث الكتاب في مقالة خاصة عن الحالات التي تكون فيها الهدايا مفيدة وضرارة، ناقلا قول الرسول (ص): «تهادوا تحابوا»، وقول عمر، رضي الله عنه: (نعم الشيء، الهدية بين يدي الحاجة). والمقصود بذلك الهدية التي تفيد المهدي إليه بطريقة عملية. وبينما يشيد المؤلف بأهمية الهدايا بين الأقارب والأصدقاء، فإنه يحذر من مخاطرها على المجتمع عندما يكون الهدف منها (الرشوة) جريا وراء اقتناص مكاسب غير مشروعة، تتناقض مع المصلحة العامة. ونستطيع أن نلمس أهمية هذا التحذير، عندما نشهد في حياتنا اليومية المعاصرة أمثلة لا تحصى على استخدام الهدايا لتحقيق المآرب الشخصية النفعية، بعيدا عن الفحوى الإنسانية الأصلية للهدية البريئة التي حث عليها الرسول محمد (ص). ولا

يكن للعرب قديما سوى سوق واحدة للخطابة والحوار والتجارة وهي سوق عكاظ التي ملأ صيتها الأسماع، ودوت سمعتها في أرجاء كتب التاريخ، فإن مقالة (أسواق العرب) تنفي هذه الفكرة وتبين لنا أنه كان للعرب أسواق أخرى مثل سوق (دوقة الجندل) الواقعة بين العراق وبلاد الشام. وكان العرب يقصدونها، كل أول يوم من شهر ربيع الأول، ثم ينتقلون إلى أسواق (هجر) في البحرين، ثم يشدون الرحال إلى عمان، فينزلون في (دبي) ثم في (صحار) ثم يرتحلون إلى (قرى الشحر) في حضرموت ثم إلى (ارم) التي تقع شرقي عدن. ولا ينس الكتاب أسواق (عدن) التي كانت تعرف بصناعة الطيب الفاخر والمسك المشهور، وكذلك أسواق (صفاء). وفحوى هذه المقالة أن هذه الأسواق التي كانت منابر للمناظرة الفكرية والمساجلة الأدبية، إلى جانب دورها التجاري، ساعدت على توحيد فكر الأمة وتقريب العرب، بعضهم من البعض الآخر، وهذا هو الأهم. وفي مقالة (تضامن العرب وقت الشدة)، يبحر المؤلف المقولة التي يروجها أعداء العرب، وهي أن طبع الإنسان العربي يميل بالفطرة إلى الاختصام والاختلاف والاقتيال، مبينا أن العرب ما أن يتعرضوا لعدوان خارجي، حتى يوحدا صفوفهم ويتآزروا ضد العدو المشترك. ويورد الأستاذ السقاف بعض الشواهد التاريخية للبرهنة على ذلك: فعندما أراد أعوان ملك الرومان أن يستغلوا القتال بين الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وبين مصعب بن الزبير الذي ثار عليه، واشتد بينهما أوار القتال، حاولوا إقناع الملك باستغلال هذه الفرصة وشن هجوم على العرب. ولكنه رفض ذلك وأقنعهم أن هؤلاء سرعان ما يهجرون الاقتال ويتوحدون بمجرد تعرضهم

ينس الأستاذ السقاف، كعادته، أن يستشهد بالشعر في توضيح الأفكار التي يطرقها. ومن ذلك إيراده قول أحد الشعراء:

رأيت الناس طرا في الهدايا

كبيع السوق خذ مني وهات

ويؤكد المؤلف في ختام مقالته فكرة أن الهدية يجب ألا تكون على قدر المهدى إليه، وإنما على قدر طاقة المهدى.

ومن أطرف المقالات تلك التي تتعلق بموقف الشعراء من الذئب، وتجاربهم معها. ومن هؤلاء مالك بن الربيع الذي عاصر عهد الخليفة عثمان بن عفان، وكان دائما يهاجم القوافل ويعتدي على أصحابها، مما أدى إلى نفيه أخيرا إلى بلاد فارس حيث قضى نحبه هناك. وقد حاول هذا الشاعر مرة أن يردع ذئبا اعترضه، ولكن الذئب لم يرعو، فما كان منه إلا أن ضربه بسيفه البتار، ضربة عنيفة، وتغلب عليه، حتى غدا الذئب أضحوكة أمام الذين شهدوا المعركة.

وهناك أيضا الشاعر الكوفي قيس بن عمرو، المعروف بالنجاشي، والذي عاش في عهد الخليفة علي بن أبي طالب. ومن أعماله الطريقة قصيدة يتحدث فيها عن تجربة له مع ذئب وديع ومسالم. ومنهم كذلك الشاعر الفرزدق، من العصر الأموي والذي يذكر في قصيدة له كيف صاحب ذئبا لفترة من الزمن، وظل طوال هذه الفترة يعيش في توتر وحيلة وحذر، خوفا من غدر الذئب به لأن الذئاب معروفة بغدرها.

وأخيرا يذكر المؤلف الشاعر البحري الذي مر بتجربة قتال عنيفة مع ذئب جائع حاول الاعتداء عليه، فسد له رمية لم تؤد إلى مقتله، فهاج الذئب وماج وازداد غضبا وضراوة. ولكن الشاعر الشجاع رماه بضربة ثانية أدت إلى إيراده مورد التهلكة، فخر صريعا ومعفرا.

واضطر شاعرنا لفرط جوعه إلى إيقاد النار واشتواء الذئب. ومما قاله البحري في هذه التجربة الطريفة:

عوى ثم أقعى فارتجرت فهجته

فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها

على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرة وصرامة

وأيقنت أن الأمر منه الجد

فأتبعته أخرى فأضلت نصلها

بحيث يكون اللب والرعب والحد

فخر وقد أوردته منهل الردى

على ظمأ لو أنه عذب الورى

وقمت فجمعت الحصى فاشتوتيه

عليه وللمرضاء من تحته وقُد

وينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى مقالة أخرى بعنوان (الأجوبة البديهة) يورد فيها

حكايات مسلية حول سرعة البديهة. مينا

أن أهل قریش كانوا أطول الناس باعا

وأعلاهم كعبا في هذا المجال.

وفي مقالة (العادل والعدل) يتحدث

المؤلف بلغة الحكايات والأمثلة عن أهمية

العدالة في حياة الشعوب والأمم، مفتخرا

بعادلة المأمون الذي شكته امرأة يوما

واحتكمت إليه ضد ابنه المعتدي، فناصرها

ورد إليها حقها، معاقبا ابنه.

ويخلص الأستاذ السقاف إلى نتيجة

مهمة مفادها أن الرأس عندما يصلح، يصح

الصحيح، وتستقيم عندئذ جميع الأمور،

وفي ختام المقالة نقرأ أقوال الحسن

البصري إلى عمر بن عبدالعزيز في وصف

الإمام العادل.

وقد أحسن المؤلف في اختيار هذه

الأقوال التي تعد بمثابة منارة يمكن أن

يهتدي بها كل قائد يسعى إلى العدل.

وبعد ذلك نطالع مقالتين حول

موضوعين متضارين، هما البخل والكرم.

لهجوم من الأعداء.

ويورد الكتاب أيضا بعض الحكايات من معركة ذي قار، نقلا عن مشاهير المؤرخين، ليؤكد النتيجة نفسها.

ولاشك أن هذه النتيجة تعد ذات أهمية بالغة بالنسبة لنا، نحن العرب، وهي تدعونا بإلحاح إلى أن نتساءل بمرارة:

«لماذا لا نتعلم التضامن والتكاتف أيام السلام، كما نفعل ذلك في أثناء الحرب؟».

ويبين المؤلف في مقالة (الخطابة في الجاهلية والإسلام)، كيف أن خطب الرسول الكريم محمد (ص) والخلفاء والقادة المسلمين، قد أوجبت ضرورة حفظ هذه الخطب، مما أكسب تدوين النثر إلحاحية كبيرة، بعد أن كان الشعر وحده يحظى بالحفظ والتدوين، لأهميته البالغة في حياة العرب، بينما تعرض النثر للضياع والاندثار.

وهكذا، وبعد شيوع الخطب وانتشارها، أصبح تدوين الشعر والنثر يسير على قدم المساواة. ويتحدث الكتاب في مقالة خاصة عن الحالات التي تكون فيها الهدايا مفيدة وضارة، ناقلا قول الرسول (ص): «تهادوا تحابوا»، وقول عمر، رضي الله عنه: (نعم الشيء، الهدية بين يدي الحاجة). والمقصود بذلك الهدية التي تفيد المهدي إليه بطريقة عملية. وبينما يشيد المؤلف بأهمية الهدايا بين الأقارب والأصدقاء، فإنه يحذر من مخاطرها على المجتمع عندما يكون الهدف منها (الرشوة) جريا وراء اقتناص مكاسب غير مشروعة، تتناقض مع المصلحة العامة. ونستطيع أن نلمس أهمية هذا التحذير، عندما نشهد في حياتنا اليومية المعاصرة أمثلة لا تحصى على استخدام الهدايا لتحقيق المآرب الشخصية النفعية، بعيدا عن الفحوى الإنسانية الأصلية للهدية البريئة التي حث عليها الرسول محمد (ص). ولا

يكن للعرب قديما سوى سوق واحدة للخطابة والحوار والتجارة وهي سوق عكاظ التي ملأ صيتها الأسماع، ودوت سمعتها في أرجاء كتب التاريخ، فإن مقالة (أسواق العرب) تنفي هذه الفكرة وتبين لنا أنه كان للعرب أسواق أخرى مثل سوق (دوقة الجندل) الواقعة بين العراق وبلاد الشام. وكان العرب يقصدونها، كل أول يوم من شهر ربيع الأول، ثم ينتقلون إلى أسواق (هجر) في البحرين، ثم يشدون الرحال إلى عُمان، فينزلون في (دبي) ثم في (صحار) ثم يرتحلون إلى (قرى الشحر) في حضرموت ثم إلى (ارم) التي تقع شرقي عدن. ولا ينس الكتاب أسواق (عدن) التي كانت تعرف بصناعة الطيب الفاخر والمسك المشهور، وكذلك أسواق (صفاء). وفحوى هذه المقالة أن هذه الأسواق التي كانت منابر للمناظرة الفكرية والمساجلة الأدبية، إلى جانب دورها التجاري، ساعدت على توحيد فكر الأمة وتقريب العرب، بعضهم من البعض الآخر، وهذا هو الأهم. وفي مقالة (تضامن العرب وقت الشدة) يدحض المؤلف المقولة التي يروجها أعداء العرب، وهي أن طبع الإنسان العربي يميل بالفطرة إلى الاختصام والاختلاف والاقتيال، مبينا أن العرب ما أن يتعرضوا لعدوان خارجي، حتى يوحدوا صفوفهم ويتآزروا ضد العدو المشترك. ويورد الأستاذ السقاف بعض الشواهد التاريخية للبرهنة على ذلك: فعندما أراد أعوان ملك الرومان أن يستغلوا القتال بين الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وبين مصعب بن الزبير الذي ثار عليه، واشتد بينهما أوار القتال، حاولوا إقناع الملك باستغلال هذه الفرصة وشن هجوم على العرب. ولكنه رفض ذلك وأقنعهم أن هؤلاء سرعان ما يهجرون الاقتتال ويتوحدون بمجرد تعرضهم

ينس الأستاذ السقاف، كعادته، أن يستشهد بالشعر في توضيح الأفكار التي يطرحها. ومن ذلك إيراده قول أحد الشعراء:

**رأيت الناس طرا في الهدايا
كبيع السوق خذ مني وهات**

ويؤكد المؤلف في ختام مقالته فكرة أن الهدية يجب ألا تكون على قدر المهدى إليه، وإنما على قدر طاقة المهدى.

ومن أطرف المقالات تلك التي تتعلق بموقف الشعراء من الذئاب، وتجاربهم معها. ومن هؤلاء مالك بن الربيع الذي عاصر عهد الخليفة عثمان بن عفان، وكان دائما يهاجم القوافل ويعتدي على أصحابها، مما أدى إلى نفيه أخيرا إلى بلاد فارس حيث قضى نحبه هناك. وقد حاول هذا الشاعر مرة أن يردع ذئبا اعترضه، ولكن الذئب لم يرهو، فما كان منه إلا أن ضربه بسيفه البتار، ضربة عنيفة، وتغلب عليه، حتى غدا الذئب أضحوكة أمام الذين شهدوا المعركة.

وهناك أيضا الشاعر الكوفي قيس بن عمرو، المعروف بالنجاشي، والذي عاش في عهد الخليفة علي بن أبي طالب. ومن أعماله الطريفة قصيدة يتحدث فيها عن تجربة له مع ذئب وديع ومسالم. ومنهم كذلك الشاعر الفرزدق، من العصر الأموي والذي يذكر في قصيدة له كيف صاحب ذئبا لفترة من الزمن، وظل طوال هذه الفترة يعيش في توتر وحيلة وحذر، خوفا من غدر الذئب به لأن الذئاب معروفة بغدرها.

وأخيرا يذكر المؤلف الشاعر البحتري الذي مر بتجربة قتال عنيفة مع ذئب جائع حاول الاعتداء عليه، فسد له رمية لم تؤد إلى مقتله. فهاج الذئب وماج وازداد غضبا وضراوة. ولكن الشاعر الشجاع رماه بضربة ثانية أدت إلى إيراده مورد التهلكة، فخر صريعا ومعفرا.

واضطر شاعرنا لفرط جوعه إلى إيقاد النار واشتواء الذئب. ومما قاله البحتري في هذه التجربة الطريفة:

**عوى ثم ألقى فارتجرت فهجته
فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد**

**فأوجرت خرقاء تحسب ريشها
على كوكب ينقض والليل مسود**

**فما ازداد إلا جرة وصرامة
وايقنت أن الأمر منه الجد**

**فأتبعته أخرى فأضلت نصلها
بحيث يكون اللب والرعب والحقد**

**فخر وقد أوردته منهل الردى
على ظمأ لو أنه عذب الورد**

**وقمت فجمعت الحصى فاشتويته
عليه وللرمضاء من تحته وقُد**

وينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى مقالة أخرى بعنوان (الأجوبة البديهة) يورد فيها حكايات مسلية حول سرعة البديهة. مبينا أن أهل قریش كانوا أطول الناس باعا وأعلامهم كعبا في هذا المجال.

وفي مقالة (العدل والعدل) يتحدث المؤلف بلغة الحكايات والأمثلة عن أهمية العدالة في حياة الشعوب والأمم، مفتخرا بعدالة المأمون الذي شكته امرأة يوما واحتكت إليه ضد ابنه المعتدي، فناصرها ورد إليها حقها، معاقبا ابنه.

ويخلص الأستاذ السقاف إلى نتيجة مهمة مفادها أن الرأس عندما يصلح، يصح الصحيح، وتستقيم عندئذ جميع الأمور، وفي ختام المقالة نقرأ أقوال الحسن البصري إلى عمر بن عبدالعزيز في وصف الإمام العادل.

وقد أحسن المؤلف في اختيار هذه الأقوال التي تعد بمثابة منارة يمكن أن يهتدي بها كل قائد يسعى إلى العدل.

وبعد ذلك نطالع مقالتين حول موضوعين متضاربين، هما البخل والكرم.

مثير نلخصه بما يلي :

الأعرابي : من أي كنانة ؟

أبو العباس : من أبغض كنانة إلى كنانة .

- أنت إذا من قریش .

- نعم .

- من أي قریش ؟

- من أبغض قریش إلى قریش

- إذا ، أنت من ولد عبدالمطلب .

- نعم .

- من أي ولد عبدالمطلب ؟

- من أبغض ولد عبدالمطلب إلى ولد

عبدالمطلب .

- أنت إذا أمير المؤمنين . السلام عليك

ياأمير المؤمنين .

وقد استحسن أبو العباس استنتاجات

الأعرابي ، وأمر له بجائزة . فهل هناك أدل

من هذه الحكايا على ذكاء العرب وسرعة

بديهتهم ؟ وألا يستحق مؤلف الكتاب منا

أكبر التقدير عندما يبعث بمثل هذه الحكايات

من مرقدھا المنسي في صفحات التاريخ

ليطلع القراء عليها ، حتى تكون أكبر شاهد

على فطنة العرب التي كانت في سالف

الزمان وغابر الأيام العامل الأول في

انتصاراتهم وأمجادهم ؟ ولسوء الحظ تبدو

هذه الفطنة اليوم وكأنها قد غابت أو توارت

أو احتجبت أو ربما أصابها الخدر المؤقت ،

على أفضل تقدير .. وإلا فكيف نفسر ما حل

بالعرب في عصرهم الحديث من تراجع

ونكبات . وهل كان يمكن أن يحدث ما حدث

لو تحلى هؤلاء بشيء من الفطنة ؟

وأقرب المقالات إلى المقالة السابقة واحدة

بعنوان (من حكايات الأوائل) . وهي تتضمن

العديد من الأحاديث النبوية القيمة

والوصايا الحكيمة والحكايات ذات المغازي

الأخلاقية . ومن ذلك ، قول النبي محمد

(ص) : «عظم النساء بركة ، أحسنهن

وجوها ، وأرخصهن مهورا» .

وفي هذا المجال يورد المؤلف العديد من الطرائف والأشعار المتعلقة بالبخل والبخلاء الذين يقضون حياة شقية في جمع الأموال ثم تباعثهم المنية ويهلكهم الردى ، دون أن يحملوا معهم إلى القبر شيئا من متاع الدنيا الذي كسبوه بالتقتير على أنفسهم وعلى عيالهم . ومما ينقله لنا الكتاب أبيات أبي نواس في هجاء الفضل بين يحيى البرمكي الذي كان يعرف بالبخل الشديد :

رأيت الفضل مكتئبا

يناغي الخبز والسما

فأسبل دموعه لما

رآني قادمما وبكى

فلمّا أن حلفت له

بأنى صائم ضحكا

أما في الجانب المقابل ، فيقدم المؤلف

صورا مشرقة من كرم العرب الذين كان من

أجودهم حاتم الطائي وهرم بن سنان المري

وكعب بن أمانة الأيادي .

ومن مآثر الطائي ، وهو أكثرهم شهرة ،

أنه كان يأمر غلامه ، إذا اشتد البرد ، أن يوقد

النار في موقع عال قرب بيته ، حتى يراها

المحتاج ويقصد الدار للضيافة . وفي ذلك

يقول الطائي :

أوقد فإن الليل ليل قر

والريح يا غلام ريح صر

لعل أن يبصرها المعتر

إن جلبت ضيفا فأنت حر

وفي مقالة (من فكاهات العرب

ونوادرهم) نعيش دقائق ممتعة مع الحجاج

وعمر بن العاص ومعاوية بن أبي سفيان

وعبد الملك بن مروان وغيرهم ، ونقرأ أجمل

الحكايات التي لعل أطرفها تلك التي جرت

مع أبي العباس السفاح الذي خرج مرة

متنزا ، ووقف أمام خيمة لأعرابي فسأله

هذا : ممن الرجل ؟ وأجاب أبو العباس : من

كنانة . ثم توالى الأسئلة والأجوبة على نحو

ويرمي المؤلف من إيراد هذا القول الشريف إلى التحذير من خطورة غلاء الصداق.

ومنها أيضا وصية أم لابنتها بمناسبة عقد قرانها، وقولها لها: «عليك بحفظ ماله، والعناية بعياله، والالتزام بوقت طعامه، والهدوء عند منامه، وعدم إفشاء سره، أو عصيان أمره». ونذكر من المقالات الشبيهة بالمقالة السابقة، أخرى بعنوان (طرائف متفرقة) التي تزودها بأمثلة حية مثيرة من ذكاء العرب ودهائهم وسعة حيلتهم وقدرتهم على حسن التخلص من المآزق الصعبة. وفي مقالة (الآباء والأبناء) يتناول المؤلف العلاقة بين الأب والابن، وأهمية الولد الصالح، وبر الوالدين، وأخطار الزواج من الأقارب وغير ذلك من المسائل الاجتماعية والأسرية الحساسة.

ويلي ذلك مقالة عن (سكينة بنت الحسين) رضي الله تعالى عنها والتي كانت تستقبل الشعراء في مجلسها الأدبي وتحاورهم. وهناك مقالات أخرى حول صك النقود الإسلامية الذي بدأ في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان. وكذلك مقالة أخرى عن (عمارة) جارية عبدالله بن جعفر بن أبي طالب، والتي اشتهرت بجمالها وأدبها وعذوبة صوتها. ومن المقالات التي تحمل مغازي سياسية واضحة واحدة بعنوان (الرجوع إلى الحق فضيلة) وفيها يتحفنا المؤلف بحكايات تبين كيف كان الناس يقابلون الخلفاء ويعرضون عليهم قضاياهم وهمومهم ومظالمهم، فيسارع هؤلاء إلى نجاتهم وإنصافهم. ومن هؤلاء سليمان بن عبد الملك وعمر بن عبد العزيز والمأمون. وهناك مقالات أخرى حول الشعر الغزلي وشاعرات الأندلس، اللواتي يصف المؤلف

أشعارهن بأنها (هديل الصادحات في الفردوس المفقود).

كلمة أخيرة

بعد أن قدمنا لمحات رакضة حول معظم المقالات التي ضمها كتاب (الطرف)، يتبين لنا أن المؤلف استطاع أن يقدم لنا المعلومة والحكمة والعظة في طبق شهوي جذاب يضم باقة نادرة ومجموعة فريدة من الطرف المسلية والأشعار المختارة ذات الدلالات البعيدة والمغازي العميقة التي تغطي الكثير من أوجه حياتنا الأدبية والاجتماعية والقومية والدينية والأخلاقية. ومن الطبيعي أن ينزل الأستاذ السقاف الشعر المنزلة الأولى على صفحات كتابه لأنه هو نفسه شاعر كبير يستأثر الشعر بعقله وقلبه وجدانه، فالأشعار تكاد تشغل وحدها أكثر من نصف حيز الكتاب، بينما يشغل النثر بأكمله أحاديث النبوية وحكاياته ونوادره التي تبلغ المئات أقل من نصف الصفحات. إن الصياغة اللغوية للكتاب محكمة جدا والأسلوب الأدبي مميز. وقد عمد المؤلف إلى شرح المفردات الغامضة، ولا سيما في الشعر. كما عني عناية خاصة بالتشكيل، وهذا يساعد على التوضيح والتبسيط بالنسبة للقراء العاديين الذين لا يملكون زمام اللغة العربية. كما أنه يدل على مدى ما يتحلى به المؤلف من مقدرة لغوية. وعلى أن كتاب (الطرف)، يأخذ من كل حديقة زهرة، ومن كل بستان ثمرة، ويضرب في مفاوز تاريخية وتراثية وأخلاقية وشعرية ولغوية، متنوعة، إلا أن طابعه الأساسي طابع أدبي محض بكل ما تحمله كلمة الأدب من معان أصيلة.

ألفت الأدبية الكويتية طيبة الإبراهيم محاضرة عن أدب الخيال العلمي تطرقت فيها إلى تجربتها الأدبية في هذا المجال حيث قدمت إلى المكتبة الإبداعية مجموعة من الروايات تشق دربا لم تنازعها فيه كاتبة خليجية أخرى فكانت لها الريادة والسبق في هذا الفن الذي يعتمد أساسا على المزج بين أحداث في الواقع واحتمالات اختراق تكوينها بفكرة ترتبط بتصورات ما فوق الطبيعة وما وراء الحلم وخيال الإنسان العادي.

وترى الأدبية طيبة أن القصص العلمية في بدء نشوئها كانت تقوم بفرض النتائج متجنبة الخوض في تفاصيل التقنيات العلمية ومع ذلك فقد أثرت الواقع العملي بتوقعاتها فظهر الكثير من الاختراعات المتنبية لأفكارها.

حصاد البيان

١. الرابطة في شهر:

الأدبية طيبة الإبراهيم **ARCHIVE** الخيال العلمي:

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وتعرف أدب الخيال العلمي والتزاماته بأن القصة العلمية تدور الحبكة فيها حول فكرة علمية ابتدعها خيال الكاتب أي لا بد وأن تكون ثمة أرضية علمية تقوم عليها ولو بحدود تصور الفكرة العلمية وتخيلها لكي تبتعد عن الخرافة ولا بد أن تكون خاضعة من منظورها التخيلي إلى عملية التجريب المعملية والنظرة العلمية أي أن تكون بعيدة عن الغيبيات وإلا باتت قصة ميتافيزيقية.

وترى الأدبية أنه يتحتم على قاص الخيال العلمي أن يجمع ما بين الفكرة العلمية سواء أكانت متخيلة أم حقيقية وبين الإبداع الأدبي. وبذلك يحقق التعادل

لن يتكاثر إلا بالطريقة نفسها تلقيح داخل الأنبوبة وهذه أول صيحة تحذيرية تطلقها إحدى روايات الخيال العلمي رواية: «الإنسان الباهت» عام 1981 ويقصد بالعقم النوعي أنه نوع خاص من العقم أي أن يكون لدى إنسان الأنابيب مواد الإخصاب في جسمه ولكنه لا يستطيع الإخصاب داخل الرحم لأنه قادم من أنبوبة.

وتستشهد الكاتبة من رواياتها بالإشارات التحذيرية وذلك في روايتها: «انقراض الرجل» التي صدرت عام 1990 من أن الرجل سوف يفقد غريزته الجنسية بعد اعتماده على الاستنساخ.

وتختتم الأدبية طيبة الإبراهيم محاضرتها بأن أدب الخيال العلمي قد قام بالتنبيه إلى الجوانب السلبية فيما لو أخضع الإنسان نفسه لشطط التجريب العلمي.

والأدبية طيبة الإبراهيم حاصلة على دبلوم في الدراسات والبحوث وقد فازت قصتها «سعيدة» في مسابقة وزارة الإعلام للقصة القصيرة عام 1980 ومن مؤلفاتها: ظلال الحقيقة 1979 .. الإنسان الباهت 1981 .. انقراض الرجل 1990 .. الإنسان المتعدد 1990 .. مذكرات خادم 1995 .. لعنة المال .. 1996 .. أشواك الربيع .. 1997 .. القلب القاسي 1998 .

د. مصطفى الرزاز والثقافة الجماهيرية ودورها في التنمية

وكانت الندوة التالية مع الدكتور مصطفى الرزاز رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة بجمهورية مصر العربية حيث تحدث عن تجربة قصور الثقافة في مصر وكيف مرت بعدة أطوار أساسية

بين النهجين الأدبي والعلمي لكي يكون نتاجه مقبولا لدى الجميع. بيد أن ليس في ميسور كل كاتب أن يحقق هذه الموازنة ولهذا ندرت كتابات الخيال العلمي الجادة حتى في البلاد التي تعتبر قعر التقنية العلمية.

وتحلل الكاتبة طيبة الإبراهيم أثر أدب الخيال العلمي على الفكر الإنساني حيث ساهم هذا النوع من الأدب في تسارع الحضارة وأثرت نبوءاته خيال المخترعين والعلماء والدليل على ذلك أن كل ما تنبأ به أدب الخيال العلمي تحقق بصورة شبه مطلقة. وذلك مثل رواية جول فيرن: «من الأرض إلى القمر» في أواخر القرن الثامن عشر ورواية جورج ويلز: «أول إنسان على سطح القمر» قد تحققتا بنزول أول إنسان على سطح القمر عام 1969. وأما آرثر كلارك فقد تحدث في إحدى رواياته عن ظهور الأقمار الصناعية للاتصالات وقد صدقت نبوءته.

وتختتم محاضرتها بملاحظات الفائدة التي قدمها أدب الخيال العلمي للإنسان حيث قاد الفكر الإنساني نحو الرقي وإسهاماته الإيجابية بدفع الانطلاقة الحضارية إلى الأمام وبشهر بمعظم إنجازات العصر فأثرى خيال المخترعين وبذلك عمل على تسارع الإنسانية بإشاراته المتوالية نحو مسار التطور والإبداع.

وأشار أدب الخيال العلمي محذرا إلى ما قد ينتج من مضاعفات سلبية لبعض جوانب التقنية العلمية عند المضي قدما في إجراء التجارب العلمية على الإنسان في عمليات تحسين النوع فنصح بعدم الشطط وحذر من ظهور إنسان معدل يكون اشتقاقا للإنسان الحالي. ومن نبوءات أدب الخيال العلمي أن إنسان الأنابيب سيكون مصابا بعقم نوعي وأنه

ففي عام 1945 بدأت تحت مسمى الجامعة الشعبية وكانت تتبع حينئذ وزارة المعارف وتعتمد على تدريس الدراسات المهنية والنظرية وإلقاء المحاضرات للراغبين دون التقيد بسن أو شهادة أو امتحان.

وفي عام 1955 نقلت الجامعة الشعبية إلى وزارة الثقافة والإرشاد وتغير اسمها إلى جامعة الثقافة الحرة. وفي عام 1959 أنشئت الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية وقد اعتمدت على إنشاء مجموعة من قصور الثقافة متعددة الأنشطة بالإضافة إلى القوافل الثقافية حتى تصل الخدمة الثقافية إلى الجماهير في الأماكن النائية.

وفي عام 1966 صدر قرار جمهوري بتحويل الثقافة الجماهيرية إلى وكالة وزارة. وفي عام 1980 صدر قرار جمهوري بنقل أجهزة الثقافة الجماهيرية إلى المحليات وأنشئت لأول مرة مديريات ثقافية بالمحافظات. في عام 1989 صدر قرار جمهوري بتحويل الثقافة الجماهيرية إلى هيئة عامة ذات طبيعة خاصة تحت مسمى: الهيئة العامة لقصور الثقافة كما تغيرت تسمية مديريات الثقافة إلى الفروع الثقافية والتي تخضع لإشراف خمسة أقاليم ثقافية كل إقليم يشرف على عدد من الفروع الثقافية بالمحافظات.

ويعرف د. مصطفى الرزاز التنمية الثقافية وأهميتها بأنها من أهم ركائز التنمية البشرية في المجتمعات المتحضرة إذ تستهدف رفع الوعي وتقبل الرأي الآخر والتغيير من أجل التقدم والتمسك بالهوية مع الوعي بالخطاب الإنساني.

فالعامل الثقافي ميدان للتوير والازدهار لأنه استثمار في مضمار الإبداع حيث اكتشاف المواهب وتنميتها وتغذية شجرة الثقافة بروافدها المبدعة. كما تتيح التنمية

الثقافية إشباع الحاجات الأساسية للاستمتاع بمصنفات الفنون التقليدية والمعاصرة بكل أشكالها وتواصل المبدعين في العواصم الكبرى بأقرانهم في المناطق النائية من خلال عملية التدوير الثقافي لتلك المصنفات الإبداعية لتحقيق التفاعل والتغذية المتبادلة.

ويشرح د. الرزاز مجالات هيئة قصور الثقافة بأن هناك المسابقات المركزية والمحلية في مجالات الشعر والقصة والرواية والمسرح والدراسات النقدية. وهناك المؤتمرات الأدبية ونوادي الأدب التي تضم مجموعات كبيرة من الأدباء والشعراء والموهوبين. وكذلك المكتبة حيث يوجد حوالي 548 مكتبة ومخيمات للقراءة ومكتبات بالمستشفيات والسجون ومطبوعات ترسل للتجمعات العربية في الغربية. وأيضاً الفنون الشعبية التي تمثل الجذور الثقافية الأصلية للهوية العربية والمصرية وتقوم بدعم هذه الأنشطة: إنشاء فرق للفنون الشعبية وفرق الآلات الموسيقية والغناء الشعبي ووصل عدد الفرق إلى 56 فرقة.

هذا بالإضافة إلى الثقافة السينمائية وثقافة القرية والموسيقى وثقافة الطفل ورعاية المواهب والمطبوعات والدوريات الخاصة بالأدب والشعر والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى وأدب الأطفال وثقافة المرأة حيث الاهتمام بإعداد دراسات ميدانية عن الاحتياجات الثقافية للمرأة المصرية تشمل جميع الشرائح الاجتماعية مختلف المراحل العمرية في الريف والحضر. وإنشاء شبكة معلومات عن المرأة المصرية وإلقاء الضوء على المهارات اليدوية الدافعة لرفع مستوى المعيشة من ناحية وللحفاظ على التراث الشعبي من ناحية أخرى.

وغيرهم من شعراء الحكمة والقول الحسن.

ويبدو الصرعاوي في سيرته يشعر بالحنين الجارف إلى هذه الأيام الجميلة التي شكلت أحاسيسه وتلونت فيها مشاعره بنغم الحب والتعاطف مع المدرسين والناس والأصدقاء.

وقد أورد أحد الوقائع التي ساهمت في رقي مشاعره وتأثره حين جلس يكتب رسالة تمليلها عليه امرأة مسكينة تركها زوجها وسافر وهي وحيدة تستعطفه في الرسالة أن يساعدها أن تجد ما تسد به رمقها ورمق عيالها. وأخذ الصرعاوي يبكي والأم المسكينة أيضاً تبكي. وشعر بالأسى لحال المرأة وانتحابها أمامه وأولادها الجوعى الذين جاءوا ليكون أيضاً. وفي المدرسة المباركية انفتحت حياة جديدة أمام الصرعاوي فقد اتجه للبحث في مجلدات الرسالة التي كانت موجودة في مكتبة المدرسة ويقول: فوقفت على مقالات وبحوث رجال التنوير المعاصرين أمثال العقاد وطه حسين والمازني والزيات ومحمد مندور وسلامة موسى وأحمد أمين فاتسعت مداركي وبدأت أستطعم معنى البحث والقراءة.

وقرأ أيضاً في المكتبة لابن بطوطة وحي بن يقظان والعقد الفريد ودائرة المعارف لمحمد فريد وجدي وكتاب المستطرف في كل فن مستظرف وغيرها من الكتب. ثم اتجه الصرعاوي بناء على نصيحة أحد مدرسيه بالاطلاع على كتاب تاريخ الكويت لعبدالعزیز الرشيد وكتاب صفحات من تاريخ الكويت ليوسف بن عيسى القناعي ويقول عن هذه الكتب: ولئن كان قد قيد بحق بأن كتاب.

الجبرتي عن تاريخ مصر قد حفظ الكثير من وقائع وأحداث التاريخ فإن هذا القول

وكان اللقاء مع الأستاذ عبدالعزيز الصرعاوي رئيس مجلس إدارة رابطة الاجتماعيين في جلسة حوارية عن رحلته مع الكتاب وقد تميزت جلسته بالطرافة والتشويق مما دعا الحضور إلى رغبتهم في الالتقاء به مرة أخرى في جلسة قريبة وقد وعد الصرعاوي أن يلتقي مع جمهوره من المثقفين والأدباء ومتذوقي الأدب مرة ثانية لحديث عن لقاءاته مع كبار الأدباء في مصر أثناء فترة دراسته لما فيها من حكايات طريفة ومواقف نادرة وانفتاح ذهني على مصر الأربعينيات والخمسينيات خلال تلك الفترة.

تحدث الصرعاوي في البداية عن دراسته في مدرسة حمادة الأهلية وتعلم القراءة والكتابة والحساب وقواعد العربية. وتأثر بالقرآن الكريم وحفظه وكان له في نشأته ما ساعده على استقامة اللسان ويقول: القرآن هو الملهم لي في التعبير عن الذات وخلقات النفس ومكنون الضمير.

فكان كتاب الله أول الكتب التي تركت أثراً جميلاً في نفس الصرعاوي ثم جاء كتاب جواهر الأدب للهاشمي ويقول عنه: إن هذا الكتاب مازلت أذكره وأرجع إليه بين الحين والآخر فهو أثير عندي وأستذكر الخطب والنصائح والأشعار التي كان يقررها علينا أستاذنا الألمي المتميز بذوقه وحفظه للشعر وحسن إلقاءه له وإجادته في اختياراته مع تشجيعنا على حسن الإلقاء والحفظ للقصيد والخطب عن ظهر قلب. ذلك هو المغفور له الأستاذ أحمد راشد حمادة.

وتأثر أيضاً الصرعاوي بقصائد الإمام الشافعي وابن الرومي وأبي العتاهية

● عصر التطرف:

كتاب جديد صدر عن دار الساقى في لندن للدكتور محمد الرميحي يحذر فيه الكاتب من مغبة التطرف الذي أصبح سمة العصر في كل شيء من مجالات سياسية ودينية وصحية وفنية وثقافية وأيضا في مجال الكون والطبيعة يمتد التطرف ليشمل كل هذا.

● كشف مجلة دراسات الخليج:

صدر عن مكتب التربية العربي لدول الخليج بالرياض هذا الكتاب الذي يحتوي على حصيلة جهد 15 سنة من إصدارات المجلة ليقدمها للمثقف والقارئ العربي وللباحث بشكل خاص تسهيلا لهم جميعا للاستفادة مما نشرته المجلة منذ عام 1984 إلى 1994 وتضمن كشافا تاما للمجلة وكشافا للمؤلفين وآخر للموضوعات التي ظهرت في أعداد المجلة خلال تلك الفترة الطويلة.

● الطب الشعبي في الخليج

صدر عن مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون في قطر هذا الكتاب لمؤلفه دكتور نبيل صبحي حنا ويعرض بشيء من التفصيل الطب الشعبي وأساليبه في منطقة الخليج ويتعرض للعلاج بالأعشاب والكي والاعتناء بجسم الإنسان في التراث الشعبي. والكتاب حصيلة جهد أشرف عليه وقام بالبحث الرئيسي به د. نبيل صبحي وجهاز للعمل المكتبي والميداني مجموعة كبيرة من الباحثين في هذا المجال.

● امرأة بلا سواحل:

صدرت الترجمة الفارسية لديوان امرأة بلا سواحل للشاعرة الكويتية

يصدق أيضا على كتابي عبدالعزيز الرشيد ويوسف بن عيسى في حفظهما لنشأة تاريخ الكويت.

واكتفى الصرعاوي بهذا القدر من رحلته مع الكتاب ووعد أن يستكمل الجولة الأخرى وهي عن بعثته إلى مصر والتحاقه بمدرسة السعدية الثانوية ثم كلية الحقوق في الجلسة القادمة.

2- متابعات ثقافية شهرية

تبدو حصيلة شهر مارس في الكويت زاخرة بالمطبوعات الجديدة والمهرجانات الثقافية والندوات. ونستعرض هنا أهم الكتب التي صدرت والأخبار الثقافية:

● حقوق الإنسان عند المسلمين والمسيحيين واليهود:

كتاب جديد للدكتور سامي عوض الذيب صدر عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع بالكويت حيث يقدم الكاتب دراسة في علم الاجتماع تتناول النظرة الموضوعية لجماعات وأفراد عاشوا أو مازالوا يعيشون في زمن ومكان جغرافي محددين يقبلون أنفسهم ويتعارفون بين بعضهم على أنهم مسيحيون ومسلمون ويهود وقد تختلف تصرفاتهم وأفكارهم اختلافا شاسعا في أمور كثيرة وهم في بعض الأوقات متضامنون فيما بينهم وفي بعضها الآخر متناحرون.

والدكتور سامي الذيب من مواليد فلسطين ودرس في سويسرا ويعمل أستاذا في المعهد السويسري للقانون المقارن وصدر له من قبل كتاب ضخيم بالفرنسية حول المسلمين وحقوق الإنسان.

وإعداد المسودات وترتيب القصائد حتى ظهر الديوان في أبهى صورة ليعيد قصة البحار وأسطورته.

● النواخذة:

رواية جديدة صدرت عن دار المدى تبحر فيها الكاتبة فوزية شويش إلى أعماق التراث البحري الكويتي لتقف أمام الإنسان صانع الغد ومؤسس الحضارة والمنتطلع دوماً إلى الشمس يحدق فيها بعيون ثابتة. الرواية مزيج من لغة النثر الشعائري والعواطف الدافئة والأحاسيس الرقيقة.

● الموسوعة الشعرية الإلكترونية:

من إصدارات المجمع الثقافي في أبو ظبي هذه الموسوعة التي تضم مئة وثمانين ألف بيت من الشعر لكبار الشعراء العرب مثل المتنبي وأبو فراس الحمداني وأبو نواس والفرزدق وجريز وطرفة بن العبد وغيرهم.

وفي البرنامج معلومات كاملة عن سيرة الشعراء وحياتهم وأعمالهم وعرض للقصائد مرتبة حسب القوافي. والموسوعة إضافة مهمة لخدمة التراث العربي وتهدف بالطبع إلى تسهيل أدوات البحث للدارسين والباحثين والمهتمين بالتراث العربي.

● إصدارات من رابطة الاجتماعيين:

أصدرت رابطة الاجتماعيين مجموعة من الكتب تمثل نشاطاتها الفكرية والاجتماعية مدى علاقتها بالمؤسسات الثقافية والاجتماعية الأخرى في الكويت وخارجها، والإصدارات من تأليف رئيس الرابطة عبدالعزيز الصرعاوي ومنها: التحديات المستقبلية للأمن الوطني

د. سعاد الصباح وذلك عن دار انتشارات دستان للنشر في طهران. والكتاب من ترجمة فهاد فرامزري الذي حرص على وضع النصين العربي والفارسي متقابلين لخدمة الدارسين بلغة بلاده والمستشرقين الأجنب.

● تفضيلات الاختيار الزواجي ومعوقاته في المجتمع الكويتي:

هذا هو عنوان حولية كلية الآداب بجامعة الكويت الثامنة عشرة «الرسالة الخامسة والعشرون بعد المائة» من تأليف د. خالد أحمد مجرن الشلال بقسم الاجتماع بجامعة الكويت.

● فرسان الصمت:

رواية للكاتبة خلود الشارخ صدرت في الكويت تصور فيها نماذج الحياة الاجتماعية في مواجهة تيارات المادة والأفكار الجديدة وذلك من خلال تصوير مشاعر وأفكار أسرة عربية. وهذا هو العمل الأدبي الأول للكاتبة.

● طقوس الاغتسال والولادة:

صدر عن دار سعاد الصباح للنشر ديوان الشاعرة الكويتية د. نجمة إدريس حيث تحلق الذات الشاعرة في فضاءات من الوجد والحب والحنين وتعانق الروح رفة الذكريات وخفقات القلب الحالم بعالم أكثر رقة وشفافية.

● خرائط البرق:

ديوان شعري جديد للشاعر الكويتي الراحل محمد الفايز. صدر الديوان عن شركة الربيعان للنشر بالكويت وأعدت هذه القصائد ابنة الشاعر وبذلت جهداً كبيراً في تنسيق أوراق الشاعر الراحل

الخامس في الفترة من 13 - 19 مارس 1999 كعادته كل عام واشتمل المهرجان على معارض وأمسيات شعرية وندوات ثقافية. وشارك مجموعة كبيرة من الشعراء والأدباء والمفكرين ومنهم د. خلدون النقيب والمهندس محمد البصريري رئيس تحرير مجلة المجتمع، ود. عبدالله الجنفاوي حيث شاركوا في ندوة الثقافة والديمقراطية. وعقدت أيضا ندوة تحت عنوان: الإصلاح الاقتصادي والمالي في الكويت تحدث فيها الأستاذ عبدالوهاب راشد الهارون عضو مجلس الأمة ود. فهاد الحربي. واحتوى المهرجان أيضا على مجموعة معارض منها: معرض الكتاب و معرض السدو ومعرض الفنون التشكيلية.

● مجلة الثقافة العالمية العدد 93:

صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مجلة الثقافة العالمية التي تعنى بنشر الدراسات والمقالات الأدبية والعلمية المترجمة. وفي مقدمة العدد كتب د. محمد الزميحي عن أهمية الديمقراطية والصعاب التي تواجهها في العالم الثالث وأن نجاحها في مجتمع ما يتطلب توافر مجموعة من الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية منها وجود طبقات وسطى قوية تدفع ضرائب الدخل لتمويل مؤسسات المجتمع ومؤسسات مدنية ومستوى تعليم مرتفع وحل ناجع للمشكلات العرقية والقبلية.

وقد جاءت عناوين المقالات والدراسات كالتالي: هل كانت الديمقراطية مجرد لحظة؟ الثقافة الشعبية والعولمة. اينشتاين والجدور الثقافية للعمل الحديث. علم الكونيات في عشرة أسئلة. الأدب الروسي في العقد الأخير. آداب أميركا

الكويتي وكيفية مواجهتها بوحدة الوطنية. الهيئات الاجتماعية الأهلية وأهميتها على المستوى المحلي والخارجي. حول المؤتمر الدولي للمنظمة الإقليمية لآسيا والباسيفيك. حول التقرير الأول للتنمية البشرية في دولة الكويت لعام 1997. التقرير الختامي للدورة التدريبية لمشروع التطوير الإداري والبناء. الكويت والمجتمع المدني مجموعة محاضرات الموسم الثقافي الرابع والعشرين لرابطة الاجتماعيين.

● سلسلة أدباء خليجيون:

ضمن سلسلة أدباء خليجيون التي تصدرها المؤسسة العربية للدراسات والنشر جاء العدد الخامس حول الشاعر العماني: عبدالله الطائي من تأليف الباحث د. محمد سرحان. ويبدأ الكتاب بمقدمة إبراهيم العريض ثم مقدمة المؤلف وستة فصول حول النشأة والمكونات الثقافية والأعمال الشعرية. وهذه السلسلة صدر منها من قبل عن إبراهيم العريض وغازي القصيبي وآخرين.

● حبيبات من دمع:

جاء هذا الديوان للشاعرة البحرينية سليمة التيتون- الذي صدر عن دار الناظمة في البحرين- متوهجا بحنان الأمومة ودفقات العاطفة التي تحتشد في كيانهما انفعالات شتى وتأثر بكل عناصر الكون. واحتوى الديوان أيضا على لوحات تشكيلية أضافت عنصرا من عناصر الجمال والمتعة الفنية لذهن وعين المتلقي.

● مهرجان الجهراء الثقافي الخامس:

في إطار الاحتفالات الثقافية خلال هذه الفترة أقيم مهرجان الجهراء الثقافي

الجمعية الكويتية للدراسات والبحوث التخصصية والكتاب يحتوي على مجموعة من الصور والخرائط والرسوم والكتابات التاريخية والجغرافية.

ويبحث الكتاب في المواضيع والمواقع والأمكنة التاريخية في الكويت ويعتبر المؤرخ والكاتب فرحان عبدالله أحمد الفرحان أحد أبرز الباحثين النشطين في مجال التاريخ والجغرافيا في القديم وأحد الذين وضعوا بصمات لتحليل الأسماء في الكويت على مر التاريخ.

● نساء شهيرات من نجد:

كتاب من تأليف د. دلال مخلد الحربي يشمل اثنتين وخمسين امرأة من اللاتي عشن في نجد خلال الفترة من بداية القرن الثاني عشر الهجري إلى وفاة الملك عبدالعزيز رحمه الله عام 1373 هجرية.

● فتح باب الترشيح لجائزة البابطين الشعرية:

أعلنت مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عن فتح باب الترشيح لدورتها السابعة والتي أطلقت عليها: دورة (أبو فراس الحمداني) ودعت من يرغب بترشيح نفسه للجائزة إرسال طلبه إلى مكاتب المؤسسة في كل من الكويت والقاهرة وعمان وتونس.

وقد توزعت الجائزة على النقد الشعري وأفضل ديوان شعر وأفضل قصيدة. وجائزة الإبداع في نقد الشعر تبلغ قيمتها أربعين ألف دولار، وجائزة أفضل ديوان شعر تبلغ قيمتها عشرين ألف دولار تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر، وأما جائزة أفضل قصيدة تبلغ قيمتها عشرة آلاف دولار تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة للمرة الأولى في

اللاتينية السحرية. توني موريسون التجربة القصوى. وهناك المزيد من البحوث والدراسات.

● بعد السقوط. الثعالب الصغيرة «المسرح العالمي العددان 304-305»:

ضمن سلسلة المسرح العالمي التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت نقرأ مسرحية «بعد السقوط» من تأليف آرثر ميللر وترجمة وتقديم محمد الأسعد ومراجعة محمد يوسف.

وقد فسر المترجم دلالة السقوط بأنها مستمدة من مرجعية خاصة وتعني بعد هبوط الإنسان من الفردوس وتعني أيضا توقيع العقاب الذي ألم بالبطل الأسطوري اليوناني برومتيوس حين تجرأ ومنح البشر شيئا من المعرفة فأوثقته الآلهة إلى جبل وعهدت إلى نسر ينهش لحمه وتعذبه إلى الأبد.

مثل هذه المرجعية التوراتية واليونانية هو الذي يعطي لفظة السقوط دلالاتها الاصطلاحية في الثقافة الغربية وهذا هو ما نبه إليه آرثر ميللر في مقدمة المسرحية. أما عن مسرحية «الثعالب الصغيرة» التي جاءت في كتاب واحد مع «بعد السقوط» فهي من تأليف ليليان هيلمان وترجمة وتقديم لطاف عبدالعال ومراجعة د. أحمد البكري. والمؤلفة من رواد المسرح الأمريكي وهذه المسرحية تلقي الضوء على الآثار المدمرة الناجمة عن الحقد والجشع. وحقق المسرحية نجاحا مرموقا حين تحولت إلى فيلم سينمائي.

● المواضيع والمواقع في الكويت:

صدر للمؤرخ فرحان عبدالله أحمد الفرحان هذا المعجم ضمن إصدارات

تواجد الشخصيات الكرتونية المحببة للأطفال والفرقة الموسيقية والغناء بين مجاميع كثيرة. ثم كان هناك تواجد لنادي الكويت للسينما لعرض مجموعة من الأفلام المتميزة وفق جدول منظم يوميا. وشاهد الأطفال معرض الكويت بين الأمس واليوم لتعميق الارتباط بالتراث الكويتي الوطني. ثم شارك الأطفال في معرض الرسوم من خلال الرسم الحر بالإضافة أيضا إلى مسابقات في الكمبيوتر عن أجمل وأفضل رسالة إلى أسرتي ومسابقة العزف والغناء لاكتشاف المواهب ومسابقة في القصة القصيرة لرعاية المواهب الأدبية. كما دارت حلقات نقاشية بعنوان: نحو مستقبل أفضل: عبر فيها الأطفال عن بعض أفكارهم وطموحاتهم. وكانت هناك الندوة الوطنية لثقافة الطفل والحاسوب حاضر فيها د. حمود السعدون ود. زياد نجم.

• برنامج ندوات الملتقى العلمي الرابع عشر:

في إطار هذا البرنامج السنوي والذي خصصت له الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ندوات شهرية. كانت ندوة شهر مارس تحت عنوان: جيروم برونر والتنشئة اللغوية للطفل. وألقت هذه المحاضرة د. فيولا البابلاوي التي لها كتابات متميزة في ثقافة الطفل وتنشئته السليمة.

إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال العامين 1998 - 1999. وآخر موعد للترشيح تاريخ 31 / 10 / 1999.

• مهرجان الطفل الثقافي الرابع في الكويت:

أقيم في الفترة من 15 - 25 مارس 1999 هذا المهرجان الذي ينظمه كل عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تحت رعاية وزير الإعلام يوسف السميث من واقع الاهتمام بالطفولة والارتقاء بمواهب الأطفال وفتح المجالات الإبداعية لممارسة ابتكاراتهم والتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم وتنمية الميل للقراءة والاطلاع وذلك من خلال معارض الكتاب والندوات والأمسيات التي يريدها الأطفال. ويقول الأمين العام للمجلس الوطني د. محمد غانم الرميحي إن المهرجان هذا العام احتوى على مجموعة من النشاطات الثقافية والعلمية والترفيهية التي حرصنا على أن تترافق جنبا إلى جنب لتقدم جرعة مكثفة من التواصل المعرفي والتقني مع عالم الطفل المحيط به فالكتاب والمسرح والموسيقا إلى جانب العلوم المرحية والكمبيوتر والرسم مع روح المسابقات والترفيه تقدم ثقافة بديلة للطفل آخذة في اعتبارها التوجيه الاجتماعي و التربوي والوطني. وكان المهرجان متميزا بما أضافه من

حشد كبير.. وفاعلية أقل!

في دورته الحادية والثلاثين، حشد معرض القاهرة الدولي للكتاب عددا كبيرا من الكتاب والمفكرين والشعراء والموضوعات والقضايا ودور النشر والكتب.. لكنه ظل غير قادر على حسم قضايا جوهرية فيما يتعلق بالثقافة المصرية والعربية على السواء.. فكما تكررت محاوره، تكررت أيضا شخوصه وأفكاره وآراؤه.. حتى شعراء أمسياته

معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الحادية والثلاثين

• رسالة القاهرة: محمد الحماسي

تكرروا، ونشرت الأعمال التي تستحق من راحة التجول قلي سراياه السبع ودكاكينه الكثير الممتلئة بالكتب.

ومع ذلك ظل فرصة للالتقاء والحوار بين مختلف التيارات والاتجاهات، وقد أثيرت خلاله الكثيرية من القضايا، على سبيل المثال، المتعلقة بالشعر والرواية، ليشترك المحافظون مع المجددين، والكلاسيكيون مع الحداثيين، وبعيدا عن قضايا الكبرى التي كررها خلال السنوات الخمس الأخيرة سوف نحاول التقاط المعطيات الجديدة.

من الندوات المهمة، تلك التي عقدت لمناقشة كتاب المفكر الأمريكي فرانسيس فوكوياما «نهاية التاريخ»، وفيها قال حسين أحمد أمين مترجم الكتاب إلى اللغة العربية: إن الأحداث التي توالى بعد صدور الكتاب أثبتت خطأ ما جاء فيه، كما

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لكنها القطيعة مع ما استنفذ من هذا التراث.

ولذلك جميع الرافضين لهذا التيار في كل التاريخ صاروا كلاسيكيين، مثل رامبو، بودلير، وطموح الحديث هو أن يصبح كلاسيكيا، وإمكانية صيرويته كلاسيكيا هي معيار حدثه وعمقها، والكلاسيكية لا تعني مجرد الوزن والتفعية، بل هي النتاج الشعري الذي حقق ذروة جمالية ورؤية لا تستنفذ.

فالشعر الكلاسيكي هو الذي لا يستنفذ، لا من حيث علاقته بالكلمة، ولا من حيث قيمته الجمالية، فكل حادثة هي في البدء مطمح أن تكون كلاسيكية، مع التشديد بالأ تفهم الكلاسيكية على أنها الاتباع والمؤسسية.

وفي لقائه المفتوح مع جمهور المعرض (ضمن برنامج المقهى الثقافي) قال أدونيس عن رؤيته للحدث: هناك التباس حول الحدث، الحدث ليست شكلا ملموسا له صفات دقيقة معينة، بل هي نوع من الرؤية والموقف، وهي تأخذ قيمتها من النصوص التي تقرأ. فهناك نصوص قديمة أجمل من النصوص الحديثة. الحدث مسألة نسبية، فهي في الغرب مثلا صفة سيئة، لكنها عندما تحمل معنى إيجابيا بالقياس لتراثنا وأوضاعنا وسياقنا الثقافي.. فالجراحة والاختراق والتجاوز في سياق مجتمعنا شيء إيجابي بالقياس لتراثنا وأوضاعنا وسياقنا الثقافي وهو سياق تقليدي.. لكنها في سياق آخر لم يعد لها معنى، فهي موضع نقد في المجتمع الغربي، لذا يجب أن نركز على هذا النص الذي نسميه حدثا.. وإنني أتساءل هل يمكن أن تنشأ أحداث أدبية وفنية في مجتمع متخلف؟

أن المؤلف تراجع عن هذه الأفكار، وكتاب «نهاية التاريخ» يعد مثل آلاف الكتب الهامشية الصادرة من قبل، ومثل الصواريخ التي يلهو بها الأطفال، لها وميض يستمر ثوان، ثم ينتهي إلى الأبد.

وأضاف: ووقت صدوره كان الغرب قد امتلأ استعلاء عقب سقوط الاتحاد السوفيتي والأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية، وفي هذا المناخ، جاء فوكوياما ليؤكد أن التاريخ قد انتهى، بعد أن حقق الغاية المنشودة، وبعد أن وصلت الليبرالية الديمقراطية والحرية والمساواة إلى قمته، وستظل إلى الأبد.

وأكدت د. نسمة البطريق أستاذ الإعلام بجامعة القاهرة أن الكتاب يثير الكثير من القضايا والمفاهيم حول التراكم التاريخي في مجالات الشيوعية والليبرالية، وموقف المفكرين من هذا التراكم.

وفي ندوة «وسائل المستقبل في نشر الثقافة» قال الإعلامي حمدي قنديل: إننا نعيش لأول مرة مرحلة مواجهة مع حيل يعلم الآباء فيما كان الآباء يعلمون الأبناء سابقا.. وذلك في إشارة واضحة لما أصبحت عليه وسائل الاتصالات من قوة تشكل ملامح العالم في المستقبل.

شهادة أدونيس

وفي شهادته ضمن البرنامج الرئيسي للمعرض قال الشاعر السوري الكبير أدونيس: حين يقال عند الحديث عن التجارب الحديثة عن القطيعة المعرفية مع التراث، أعتقد أن هذا كان يساء فهمه، لأنه يستحيل إيجاد قطيعة كاملة مع الماضي أو التراث، بل مع مستويات منه: فنحن مندمجون بماضينا، باللغة التي نتحدثها،

ومعوقات التفكير الحر»، والتي أقيمت ضمن برنامج «المقهى الثقافي»، عدة تساؤلات كان أهمها سؤال د. نبيل عبدالفتاح: هل يمكن الحديث عن رأي عام وقياسات في ظل بنيات تشريعية وإدارية وأمنية تشكل عائقاً يحول دون تبلور الآراء والاتجاهات والأفكار والمواقف إزاء سياسات وأفكار ورؤى وأزمات وظواهر... إلخ، هل يمكن الحديث عن رأي عام في ظل أنماط من الدولة السلطوية حتى في ظل إصلاح اقتصادي أو خصخصة؟ هل يمكن أن يتبلور رأي عام في ظل سوق اقتصادية مفتوحة وسوق سياسية مغلقة، بل وسوق لغوية تتسم بالجمود والتكلس وعدم القدرة على التعبير عن الذات؟

وأضاف د. نبيل: إن الأنساق اللغوية والدلالية السائدة تنتج عالماً قديماً، فجمود اللغة السياسية والاجتماعية والثقافية يؤدي إلى إعاقته إنتاج التنوع الذي ينتج ويساهم في إنتاج الرأي العام في أي مجتمع وعلى هذا فالمجتمعات التي تسودها الثقافة الماضوية والسلفية، بين الماضوية والحداثيّة تؤدي إلى إنتاج تناقضات وتشوهات لا تساهم في بلورة اتجاهات رأي عام.

الانتماء إلى الأدب

الكاتبة المصرية التي تكتب بالإنجليزية أهداف سـويـف علقت على الندوة التي خصصت للحوار معها على تساؤل مهم حول انتمائها الأدبي فقالت:

بالنسبة لانتمائي الأدبي إلى العرب أم إلى الغرب، أرى أن ذلك يرجع للنقاد، وأتصور أن عملي هو أن أكتب الرواية أو القصة بأحسن ما أستطيع من تقنيات،

المستشرقة الألمانية أنا ماري شيميل من الرموز الفكرية المهمة التي قربت بين الشرق والغرب منذ سنين طويلة، وقد أقيمت لها ندوة خاصة تحدثت فيها عن دورها في دعم العلاقة بين الشرق والغرب عبر ترجمات مهمة إلى الألمانية من التراث العربي القديم.. قال شيميل: الاستشراق ليس بالضرورة مرادفا للاستعمار، مع أن ما كتبه المفكر الفلسطيني إدوار سـعـيـد في نقده للاستشراق الفرنسي والإنجليزي قد يبدو طبيعياً نتيجة سنوات الاحتلال الفرنسي والإنجليزي للوطن العربي والهند، ولكن في ألمانيا لم يكن الاستعمار مسألة مهمة، بل كانت علاقة المستشرقين بالشرق علاقة لغوية بحتة، ولا نجد في ألمانيا في القرن الـ19 وأوائل القرن العشرين دراسات استشراقية سياسية أو اقتصادية، لذلك فالاستشراق الألماني مختلف عن الاستشراق الفرنسي والإنجليزي. وأضافت: لدي ترجمات بالعربية والفارسية والتركية والآرية، ولدي شغف بالحضارة الإسلامية منذ طفولتي، ونتيجة لجهودي في تدعيم أو اصر القربى بين الشرق والغرب حصلت على جائزة السلام التي يمنحها اتحاد الناشرين الألمان لكاتب أو شاعر أو مفكر ساهم في ثراء الفكر الإنساني.

وأشارت أنا ماري إلى أن الترجمة عن الشعر الفارسي والتركي والكتب العلمية عن الحضارة الإسلامية ليست من الكتب الرائجة في سوق الكتاب الألماني.

والمنقف والسلطة

أثارت ندوة «المنقف وسلطة الرأي العام

وبعد ذلك للآخرين الحرية فيها. خاصة أنني أكتب باللغة الإنجليزية عن هموم مصرية عربية.

وإذا كانت روايتي السابقة «في عين الشمس» تعرض تساؤلات إباحية حول الجسد، فروايتي الجديدة تطرح مشكلات تهتم الغرب والغربيين، عن قضايا وطنية في الشرق الأوسط، مروراً بالاستيطان الإسرائيلي في فلسطين، وبالتالي أتوقع أن أتعرض لمشاكل هناك شبيهة لما تعرضت له هنا، وليس لنا في النهاية إلا أن نكتب بصدق وأن ندافع عن كتاباتنا.

ظواهر

● زيادة أعداد الجمهور، وغلبة الطابع الأسري، على زيارة المعرض، وعدم فعاليته في حضور الندوات والمناقشات، فضلاً عن عدم الإقبال على شراء الكتب.

● ظهور الباعة الجائلين في المعرض بشكل لافت للنظر، لبيع أشياء لا علاقة لها بالثقافة والكتاب.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● بسبب خطأ روتيني من وزارة التجارة والتموين تأخر وصول كميات كبيرة من الكتب لدور النشر العربية.

● شهد المعرض احتفاليات خاصة على هامشه، مثل احتفالية أيام الشارقة العاصمة الثقافية للعرب لعام 1998، واحتفالية مشروع اليونسكو «كتاب في جريدة».

● غياب الكثير من الكتاب والمثقفين المصريين عن المعرض، وكثرة الاعتذارات، أدى إلى إلغاء العديد من الندوات أو محاولة فبركتها.

● الدور السورية واللبنانية تميزت كتبها بارتفاع أسعارها مقارنة بدخل غالبية جمهور المعرض.

إن استفحال ظاهرة استخدام العامية في وسائل الإعلام العربية المرئية والمسموعة والمقروءة، إضافة لشيوع استخدام المفردات والمصطلحات الأجنبية بشكل واسع في بعض المنابر الإعلامية، أو الإغراق في اللهجة المحلية بات يشكل خطراً على الفصحى التي تعتبر الرابط الأقوى على الصعيد القومي، وصلة التواصل المفهومة بين جميع أفراد الأمة العربية ... هذه الموضوعات كانت محور ندوة عقدت مؤخراً في دمشق تحت

اللغة العربية والإعلام في عصر الفطانيك تراجع

الفصحى وشيوع العامية!

• رسالة دمشق: علي الكركي

ARCHIVE

<http://archivebeta.sakhrit.com>

عنوان: «اللغة العربية والإعلام»،
وبإشراف مجمع اللغة العربية لأهمية هذا
الموضوع تابعت «البيان» مجريات الندوة،
فإليكم حصيلة ما توصلنا إليه.

اللغة تراث الأجداد

أكد الدكتور شاكر الفحام رئيس مجمع اللغة العربية في حديثه على مكانة اللغة بالقول: «حديث اللغة جميل ومحِب، يوافقك كل يوم بجديد، وتحتل اللغة في حياة الأمة المحل الأرفع، لأنها وعاء الفكر، وأداة التعبير والتواصل بين أبنائها، توثق صلاتهم، وتقوي روابطهم، وتشد لحمة الوحدة بينهم، وهي مستودع ذخائر الأمة، ونفائسها وتراثها، تصل حاضرها بماضيها، وقد أهلها موقعها لتكون العامل الحاسم في تحديد هوية الأمة وتأكيد شخصيتها».

وأوضح د. الفحام: أن أجدادنا أدركوا أهمية العناية باللغة، فصانوها من عبث العابثين، وخطأ الجاهلين، وخلفوا تراثاً حافلاً، يحفظ للغة أصالتها، ويتمسك بأصولها وقواعدها وابتكروا من المصطلحات والأساليب التي تستجيب للمعاني والمستجدات الجديدة ما جعل العربية طاقة متجددة، لا يتوقف عطاؤها على الدوام.

اللغة والفضائيات

الاستاذ جورج صدقني، تناول في محاضراته اللغة المستخدمة في القنوات الفضائية، واعتبر أن هذه المحطات تشكل غزواً ينال من اللغة العربية ويحط من قدرها، لصالح اللهجات المحلية التي تبثها كل محطة على حدة، وكمثال على ذلك تكلم صدقني عن استخدام اللهجات العامية في مصر، وغلبتها في وسائل الإعلام، وهذا الحال برأيه ينطبق على الإعلام السوري، وخاصة المسلسلات الدرامية التي أصبحت تنقلنا من لهجة إلى أخرى حسب المناطق السورية، وظهور الفضائيات ترسخ شيئاً فشيئاً عند الناس «أن الفصحى لا تصلح للدراما التلفزيونية»، وقدم صدقني دراسة عن الأغلاط التي تحتويها جريدة الأهرام المصرية باستخدامها العامية بكثرة، وختم حديثه بالقول: إن الخطر الأكبر يأتي من القنوات الفضائية التي تعزز اللهجات المحكية.

كيفية النهوض باللغة

حدد د. محمد أحمد الدالي، في بحثه: «في وسائل الإعلام: ثقافة كتابها ولغتهم»

وسائل الإعلام المقروءة من صحف ومجلات ودوريات مجالا لبحثه، مبينا أن هذه الوسائل من أخطر مجالات نشر المعرفة في عصرنا لما تحتويه من مواد ذات صلة بالفنون الأدبية والفن والاجتماع والاقتصاد.... الخ لذلك هي أخطر الوسائل في إذاعة اللغة ونشرها، وهي قد تكون وسائل هدامة، أو بناءة فما يسود هذه الوسائل يعتبر مخالفة للغة البيان، ومخالفة للقواعد النحوية والصرفية والأسلوبية، كما تعرض الدالي لوضع الطلاب في مختلف مراحل الدراسة، وضعفهم الشديد باللغة العربية، واقترح في ختام بحثه: ضرورة التزام وسائل الإعلام بالفصحى، وضرورة أن يعين محررون، ممن يتقون اللغة العربية مع الاهتمام بالمقررات والمناهج التعليمية، وطرق التدريس.

بين الماضي والحاضر

ركز الكاتب والأديب نصر الدين البهرة على الضعف العام بالعربية وأصولها في مختلف مستويات الدراسة، وقارن بين مناهج التعليم خلال الخمسين سنة الماضية، وخلص إلى أن نمو التعليم كان في الماضي عمودياً في حين بات الآن ينمو أفقياً، وتحدث البهرة عن شيوع العامية في المسلسلات الدرامية لسهولة التعامل معها من قبل الكتاب، ولعدم اعتياد الأذن على الفصحى في لغة الحوار، لتجاوز هذه الاشكاليات قدم عدة اقتراحات:

- أ- وجوب تقديم دروس تقوية للعاملين في وسائل الإعلام في مسائل اللغة العربية، على أن يكون حضورها إلزامي.
- ب- ضرورة وجود دائرة من المراجعين

إلى اللهجة الدارجة. ب- بعض الألفاظ الأجنبية كثيرة التردد على ألسنة المذيعين دون مسوغ، وهذا قلما يوجد في الصحافة المقروءة. ج- نتيجة الايغال في التفرنج، واللهات وراء كل ما يصدر عن الغرب اتخذت بعض المؤسسات الاعلامية أسماء أجنبية مثل LBC و Orbit و A.R.T، بينما ابتعدت الصحف عن هذا المطب، وعدد المحاضر مآخذه على أسلوب النطق والنحو والصرف عند المذيعين، بينما الصحافة المقروءة تنجو من هذا.

الصحافة والتجديد

اعتبرت د. مها قنوت أن الصحافة المقروءة قدمت نوعا من التجديد في حركة اللغة العربية، وذلك من خلال عاملين.

- 1- خارجي وهو ما يتسرب إليها من خلال الترجمة واللغات الأجنبية.
- 2- عن طريق الابتكار مستخدمة النحت والقياس والاشتقاق، أما الاذاعة والتلفزة فهما وسيلتان نافذتان كثيرا في البيئة الاجتماعية لكنهما أقل التزاما بالشكليات من الكتابة الصحفية، حيث لغة الاذاعة هي الاتحاد الحقيقي بين لغة الكتابة ولغة الحديث، وانتهت د. قنوت محاضرتها بالقول: إن صراع الفصحى والعامية قد تحسمه لغة الاتصال بال جماهير التي تخاطب المتعلم والأمي معا، وهذه اللغة برأيها هي لغة الفصحى المبسطة التي تفي باحتياجات التطور والمعاصرة.

الفصحى فقدت سيطرتها

الاستاذ محمود فاخوري، قال في محاضراته: إن العربية، كانت لغة التفاهم والتواصل، ولغة الكتابة والتأليف، لذلك

المدققين اللغويين ذوي الأهلية، يتابعون نشرات الأخبار والبرامج.

ج- عرض ترجمات الأفلام والتمثيلات والبرامج على المدققين اللغويين قبل طباعتها على أشرطة الخ.

نعتقد أن اقتراحات الاستاذ بحرة، نافلة، لأنه من البديهي أن يكون لكل مؤسسة إعلامية مدققون لغويون يقومون بهذه المهمة.

دور وسائل الاعلام واللغة

د. سعد محمد الكردي، تحدث عن أهمية وقدرة وسائل الاعلام على تنمية الملكة اللغوية عند الانسان العربي، وبذلك تقدم هذه الوسائل خدمة قومية جليلة بالحفاظ على أمتن رابط يجمع بين العرب، وطالب الكردي- من أجل ذلك- باستخدام لغة عربية فصحى، بسيطة ومعاصرة، خالية من الأخطاء، واستعرض الكردي واقع الخطاب الاعلامي وأخطائه، وقدم أمثلة كثيرة من الصحف، والسينما، والمسرح، ولغة الاعلانات ... بعدها طالب بالسعي لخلق بيئة سماعية ملائمة تنهض بالمستوى اللغوي وتساهم في تنمية ملكات المتلقين اللغوية.

الصحافة المقروءة والمستوى الأفضل

قارن د. عمر دقاق في محاضراته بين الاعلام المقروء والاعلام المرئي والمسموع واعتبر أن الصحافة المكتوبة أحسن حالا من صحافة الاذاعة والتلفزة ويتجلى ذلك بعدة أمور: أ- العامية سائدة على السنة المذيعين بينما الصحافة المقروءة لم تزل

الجماعة، والعبث بها عبث بالوطن، وهو كتلوٲث البيئة، ولهذا يجب عدم قبول أي إعلان باللغة المحكية، وتخليص الاعلانات في التشويه للغوي.

لغة الاعلام

الدكتور تركي صقر، رئيس تحرير جريدة «البعث» السورية بين خصائص اللغة الإعلامية المفتحة على مصطلحات الحضارة الراهنة، مختصرة ومكثفة تؤدي المعنى بأقل الألفاظ والكلمات، وأقصر العبارات، دون أن تهبط باللغة إلى العامية والابتذال، واعتبر أن وسائل الاعلام قادرة على تكوين لغة تساهم في تخليص العربية من عثراتها، وتقديم اللغة للناس بشكل جذاب.

من جهة أخرى رأى أن اللغة الإعلامية قادرة على استيعاب معطيات الحضارة في كل المجالات، ثم قدم ما رآه مناسباً في اقتراحات للنهوض باللغة والاعلام معا. من الواضح ظهور تباينات في الرأي بهذه الندوة بين المختصين باللغة، وبين القائمين على وسائل الاعلام، الذين حاولوا التركيز على دور وسائل الاعلام في تطوير اللغة، لكن الكل متفق على أن اللغة هي وعاء الأفكار، وحامل الثقافة والوعي، ومن يفرض لغته، يسيطر ثقافياً وفكرياً، من هنا أهمية أن ندرك حساسية دورها، وضرورة الحفاظ عليها وتطويرها بما يتناسب مع روح العصر، لتكون لغة مرنة - عصرية، تستجيب لمتطلبات التقدم العلمي - التقني، ولعل للاعلام والاعلاميين العرب دور كبير في الوصول إلى هذا الهدف، فهل هم مدركون ومؤهلون بما يكفي للقيام بالدور المناط بهم؟!

كان لها الهيمنة في كل المجالات، وقد استمدت قوتها من كونها لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، لكن مع سيطرة وسائل الاعلام، التي أخذت دورها في نقل المعرفة، أصبح التعليم في غالبه يتم خارج المدرسة، فقد احتكرت وسائل الاعلام المعلومات، وهذا ما حطم أهمية الكتاب، لتصبح اللغة فيما بعد أمام امتحان عسير في مواجهة وسائل الاعلام، وهذا ما جعلها تفقد سلطانها أما الضعف العام في اللغة فيتحمل مسؤولية العاملين في حقول الاعلام.

تجاوز الصعوبات

د. محمود السيد ركز في ورقته على الكلمة المكتوبة ووازن بينها وبين الكلمة المسموعة، وعرض لواقع استخدام اللغة العربية والسبل المطلوبة للارتقاء بأدائها قائلاً: لابد من تنمية الاحساس بالمسؤولية تجاه الكلمة الفصيحة والمراجعة الدقيقة لما ينشر وإقامة دورات تدريبية، وانتقاء العاملين في أجهزة الاعلام على أساس الجدارة والكفاءة والتنسيق بين المؤسسات الاعلامية والمنظمات لتذليل الصعوبات اللغوية.

اللغة والاعلانات

اللغوي المعروف، الدكتور مسعود بوبو، رصد لغة الاعلانات، واعتبرها تشكل جزءاً من السيطرة الأمريكية، وأكد أن المسميات الاعلانية تبدو خليطاً من اللغة العربية والأمريكية خاصة، وإذا ظل الأمر هكذا سيصبح لدى أجيالنا القادمة لسانان، وقال: إن اللغة ليست سلعة تبذل في السوق التجارية، لأنها ملك

عندما كان يوجد أحد ما حازم وقاطع،
وعلاوة على ذلك متغطرس ومتعجرف
في قناعاته، كان القدماء يقولون: (Qujd
(Licetjovi, non Licet bovi)، أي ما هو
مسموح به لـ «جوبيتر» ليس مسموحاً به
للثور. وهذا يعني أن العبقري هو أعلى
صورة لإمكانات الإنسان الروحية
والذهنية. ولو شئنا أن نوضح ذلك من
خلال وجهة نظرنا وخبرتنا، فهو نوع
محدد من الشذوذ أو الخروج على القياس.

هل مسموح لـ «جوبيتر» كل شيء؟ وهل مسموح لـ «سولجينييتس» أن يكره «جواكي»؟

ونحن نغفر له كل ما لا يمكن أن نغفره
حتى لأنفسنا. وبالتالي نأخذ آراء الإنسان
للشعوب ذائع الصيت، بثقة تامة. وأحيانا
تلتقط أذاننا في ابهام وغموض شديدين:
كلمات ما وجمل تبدو وكأنها متتابعة
ومتسقة وهارمونية، إلا أنها في واقع
الأمر تنطوي على الكثير من التعرجات
والمناحنات الفكرية والتطرف والمبالغة.
وبالطبع فنحن لا نحاول أن نجهد أنفسنا
بالتفكير فيها. فليس لدينا وقت. فهل من
الأفضل لنا أن ندور حول الحجر الذي
يسد الطريق، أم من الصعب علينا أن نلقي
به جانبا؟ فلربما اصطدم به أحد وانكسر
عنقه، وهذه طبعاً. وكما يقولون الآن -
مشكلته...

تأليف / د. فاديم باراتوف

ترجمة / د. أشرف الصباغ

• عن «الجريدة
المستقلة» الروسية.

لم يتيسر لنا قراءة الوثائق

ليست هناك حاجة لإثبات أن الكسندر

والقيل والقال، والإشاعات المغرضة. إنه ببساطة يستقبلها كحقائق، ثم يدعمها ويقويها بأفكار كاتب المذكرات المستقل». لقد حظيت الشواهد المشكوك فيها، أو ببساطة غير الموثقة، والآراء السطحية التعميمية، بانتشار واسع في العالم كله، وبكميات هائلة حيث وصل فقط عدد النسخ من مجلة «العالم الجديد» التي طبعت فيها «أرخبيل الجولاج» إلى أكثر من مليون ونصف.

مكسيم جوركي مغني «الجولاج»

إن القارئ المتيقظ يمكنه ملاحظة أن اسم جوركي يقابل كثيرا في كتب سولجينييتسين، في (جناح مرضى السرطان) كما في (العجلة الحمراء)، الأمر الذي لا يدعو - بداية - إلى الاندهاش. لقد احتل جوركي مكانة عظيمة في المنظومة الروحية للبلاد، ووضع في واحدة من أرفع الدرجات الممكنة. لم يضعه الزمن أو اهتمام القرار أو المدح العالمي فقط، وإنما أيضا القيادة الحزبية الحاكمة آنذاك في البلاد. وها هو سولجينييتسين، ولأسباب مفهومة تماما، لا يكن ولو حتى أدنى مظاهر الاحترام لهذه القيادة. وقد أصبحت تلك العلاقة عدائية تماما عندما قبض على الضابط الشاب، وهو في زهرة سنوات عمره، في نهاية الحرب، وتكشفت أمام عينيه الحقيقة المرعبة لـ«جولاج»، ولتلك المنظومة الفظيعة لمعسكرات الاعتقال، والتي امتدت على مساحات شاسعة وصارت مكانا لمصرع عدد هائل من البشر التعساء الذين كانوا في أغلب الأحيان أبرياء. إنها تلك المنظومة التي جعلت العالم كله يرتعد من الهلع بعد أن عرف عنها من «أرخبيل الجولاج».

إلا إلى الشخص الذي رأى فقط). إن ألكسندر إيسافيتش لم يذهب أبدا إلى معتقلات سولافيك، لا في فترة زيارة جوركي ولا حتى بعدها. ولا يذكر إطلاقا. ليس فقط في كتابه السري «أرخبيل الجولاج»، وإنما أيضا في أعماله التي تلت ذلك. ولو حتى شهادة حقيقية واحدة عن دراما معتقلات سولافكي. ولذلك، ففي نهاية الأمر، تكتسب تلك العبارة الماثورة من «حياة كليم سامجين» دلالة مفاجئة: «هل حقا كان هناك صبي؟ ربما لم يكن هناك أي صبي من أصله؟».

ومع ذلك فمجمال الآراء النقدية المضادة لسولجينييتسين تتوالى وتتزايد في خصوصية وتأكيد من أفواه مساجين «الجولاج»، ومن أفواه من استطاع منهم أن ينجو. لحسن حظه طبعاً - ويخرج إلى الحرية. فالكاتب أليج فولكنوف قضى في المعسكرات والمنافي 27 من 97 سنة (بدأ «خط سيره الملتوي» من معتقلات سولافكي على وجه التحديد)، وها هو يتأمل الماضي بعيون المعتقل: «... ليس من السهل التخلص من القناعات الانتقامية. يقول فولكنوف. يمكن الاستشهاد بأعمال سولجينييتسين والاستناد إليها - ففيها لم يتوقف ولو لمرة واحدة الحقد الدفين الذي لم ينطفئ أبداً». «... كم هو مؤسف أن سولجينييتسين يسمح في الكثير من المواضع بدخول نغماته الشخصية الثرثرة، مع العلم بأنه توجد أمامنا الشهادات التاريخية».

تلك الخصوصية لألكسندر إيسافيتش، وفي ظروف أخرى، يشير إليها فلاديمير ياكوفليفيتش لأكشين الذي كان يعرف سولجينييتسين جيدا في مجلة «العالم الجديد»: «إن سولجينييتسين ليس غير مبال تماما بالثرثرة، والنميمة،

تجربته الشخصية يصف رحلة جوركي بأنها كانت تعبيرا عن الحل الوسط بين العبقرية والسلطة: «لقد أفهموا جوركي، بأنه إذا استطاع رفع جميع التهم عن المعسكر، فسوف يخفف النظام الحكم. وعلى الأرجح هذا ما كان بالفعل.. نفذ جوركي وعده، وتم تخفيف الحكم عن المعسكر. لم تكن هناك حالات إعدام». لذا، فهل من الممكن أن يكون موقف جوركي وقتها ليس صحيحا مائة في المائة؟

لماذا عاد جوركي إلى الاتحاد السوفييتي؟

عندما وصف سولجينيتسين رحلة جوركي التي استمرت يومين بناء على الأقاويل والافتراضات استنتج العديد من الأمور ذات الطابع التعميمي. وسوف نورد هنا: «لقد سجلت المظهر الذليل لجوركي بعد أن عاد من إيطاليا واستمر به حتى وفاته، سجلته بشكل فيه مغالطات كثيرة وبصورة مفرطة في التطرف. ولكن رسائل العشرينات التي نشرت منذ فترة غير بعيدة تعطي دفعة لتفسير ذلك علينا أن نحط وأضع، تفسيره بالانتهازية. فجوركي الذي يعيش في «سورينتو» لم يجد، ولدهشته، المجد العالمي من حوله، ثم أيضا الأموال (كان يمتلك عربة مليئة بالخدم). وأصبح من الواضح أنه من الضروري العودة إلى الاتحاد السوفييتي من أجل الأموال والمجد، ومن ثم قبل بجميع الشروط. حينئذ أصبح أسير «ياجودا» بمحض إرادته. وقد قتله ستالين عبثا، بسبب الاحتراس الزائد، وقد كان من الممكن أن يتغنى بأحداث عام 1937م». هذه السطورة تجعل أي إنسان على

إن سولجينيتسين يصدر حكما بالإعدام، وبدون رحمة، على جوركي: «لقد قتله ستالين عبثا، بسبب الاحتراس الزائد، وقد كان من الممكن أن يتغنى بأحداث عام 1937م».

القارئ سريع البديهة لا يمكنه هنا أن يتجنب التفكير في تلك الكلمة البسيطة التي يذبح بها سولجينيتسين، وبشكل عابر، أستاذ فن الكلمة: «أن يتغنى». أي أنه كان سيفرح ويبتهج لتلك المفردة البشعة التي أدارها فريق ستالين لإغراق البلاد في بحار من الدماء..

لقد كان صيت سولجينيتسين والإثارة التي أحدثها كتابه الفاضح يشكلان هالة في غاية الضخامة، الأمر الذي أدى إلى دخول الاستنتاجات الشخصية - الذاتية التي توصل إليها الكسندر إيسايفيتش إلى الأدبيات العلمية كحقائق غير قابلة حتى للنقاش. وفي كتاب «الحصيلة اللغوية للأدب الرومي في القرن العشرين» للباحث الأدبي الألماني الكبير فولفجانج كازاك نقرأ: «بعد عودته إلى البلاد» وقف جوركي بشكل كامل إلى جانب النظام الموجود، بل وحتى تقدم للدفاع عن الذين حولوا معسكرات العمل الإصلاحية إلى «فنائع» (انظر: أ. سولجينيتسين، «أرخبيل الجولاج»، الجزء الثاني، 1974م، ص 61-85). هنا، وكما نرى، بفضل مؤلف «أرخبيل الجولاج» ترسخت المصطلحات القطعية الحاسمة في النقد: «وقف بشكل كامل»، «كان موافقا في كل شيء مع لينين وستالين»، «جوركي بعد عودته لم يرفع صوته ولو مرة واحدة للدفاع عن الشعب، وعن الثقافة، والحقيقة، والعدل، والقانون»... الخ.

وها هو ديمتري ليخاتشيف الذي عرف جيدا معسكرات سولافكي، ومن

الدائم، وهي بالذات الشيء الذي حركه ودفعه للعودة إلى الاتحاد السوفييتي. وهذا هو أيضا ما لا يريد سولجينيستين أن يفهمه أو يعترف به.

إن مجد وشهرة ألكسندر إيسايفيتش ليس لهما حدود. ولكن حتى جوبيتير نفسه لا يمكن أن تواتيه الرغبة في أن تكون كفة تطرفه أثقل من كفة مجده. وعلى أية حال، فعندما منحو جائزة نوبل في الآداب لأول روسي (إيفان بونين عام 1933م - أ.ض). قالت الشاعرة مارينا تسفتايفا وهي تجري مفاضلة، كلمتها الرائعة: «جوركي هو العصر».

ويبدو أنه من الواضح أن لا أحد بإمكانه دفن العصر!

هوامش:

* خطأ حسابي في تحديد النسبة المئوية، وكاتب المقال يسوقه هنا للتدليل على دقة سولجينيستين أو بالأحرى عدم دقته في الحسابات كما في الإحصائيات التي تنعكس بدورها على ما يورده من حقائق في عمله الشهير «أرخبيل الجولاج»، وبشكل عام في أفكاره حول قضايا عديدة. (أ.ض.).

* هذه «الحكاية» دخلت إلى الأدبيات على لسان يوري تشيركوف في الوقت الذي لم ير هو فيه أي شيء. كما يذكر كاتب المقال. ولكنه سمعها فقط من المعتقلين، وبعد 6 سنوات. (أ.ض.).

دراية ولو بسيطة بتاريخ حياة جوركي يتصيب من العرق. ومع ذلك فلن نقع في مصيدة الانفعال. فبالنسبة لـ«المغالطات»، لا توجد فائدة من الجدل حولها. أما الإفراط في التطرف، فهو بالفعل موجود، وفي كثير من الأحيان بصورة ضخمة. ولكن الملاحظة حول مظهر جوركي بداية من العودة وحتى الوفاة بأنه لم يتغير، فهي ملاحظة غير صحيحة ولا تتطابق مع الواقع. فقد تغير موقف جوركي، تحول إلى الانتقاد، وصار ضد تنامي الذاتية، وضد تقوية التوتاليتارية الستالينية، الأمر الذي أدى إلى مقتله. وهذا ما لا يستطيع، وما لا يريد أن يفهمه أن يعترف به سولجينيستين. أما بخصوص رسائل العشرينيات، فلا أحد يعرف ما هي هذه الرسائل، ولا من أين أتى بها سولجينيستين، وبل وأين هي الآن لكي نطلع نحن أيضا عليها. ولكن تفسير العودة بإنها انتهائية، فهذا يعني قبل كل شيء عدم فهم نطاقات تلك العبقورية الجوركوفية التي وصفها بوريس باسترنك بجملته التي دخلت التاريخ: «الإنسان العابر للمحيطات».

بقي فقط أن نضيف كلمة الباحث التاريخي روبرت كونكفيستا مؤلف كتاب «الإرهاب الكبير»: «كان من المستحيل أن يبدأ هذا الإرهاب أثناء حياة جوركي». ولكن ما الذي حرك جوركي، ودفعه في واقع الأمر عندما اتخذ قراره بالعودة إلى الاتحاد السوفييتي، فهذا ما استطاع أن يفهمه بشكل جيد معاصروه من المهاجرين مع كل ما كان من تباين واختلاف وتعارض في مواقفه ومواقفهم. وبشهادة أعظم العقول الروسية التي خرجت من روسيا آنذاك، فقد كانت فكرة «تنوير» البلاد هي همه

تجربته الشخصية يصف رحلة جوركي بأنها كانت تعبيراً عن الحل الوسط بين العبقرية والسلطة: «لقد أفهموا جوركي، بأنه إذا استطاع رفع جميع التهم عن المعسكر، فسوف يخفف النظام الحكم. وعلى الأرجح هذا ما كان بالفعل.. نفذ جوركي وعده، وتم تخفيف الحكم عن المعسكر. لم تكن هناك حالات إعدام». لذا، فهل من الممكن أن يكون موقف جوركي وقتها ليس صحيحاً مائة في المائة؟

لماذا عاد جوركي إلى الاتحاد السوفييتي؟

عندما وصف سولجينيتسين رحلة جوركي التي استمرت يومين بناءً على الأقاويل والافتراضات استنتج العديد من الأمور ذات الطابع التعميمي. وسوف نورد هنا: «لقد سجلت المظهر الذليل لجوركي بعد أن عاد من إيطاليا واستمر به حتى وفاته، سجلته بشكل فيه مغالطات كثيرة وبصورة مفرطة في التطرف. ولكن رسائل العشرينيات التي نشرت منذ فترة غير بعيدة تعطي دفعة لتفسير ذلك علينا أخط وأوضع، تفسيره بالانتهازية. فجوركي الذي يعيش في «سورينتو» لم يجد، ولدهشته، المجد العالمي من حوله، ثم أيضاً الأموال (كان يمتلك عربة مليئة بالخدم). وأصبح من الواضح أنه من الضروري العودة إلى الاتحاد السوفييتي من أجل الأموال والمجد، ومن ثم قبل بجميع الشروط. حينئذ أصبح أسير «ياجودا» بمحض إرادته. وقد قتله ستالين عبثاً، بسبب الاحتراس الزائد، وقد كان من الممكن أن يتغنى بأحداث عام 1937م». هذه السطورة تجعل أي إنسان على

إن سولجينيتسين يصدر حكماً بالإعدام، وبدون رحمة، على جوركي: «لقد قتله ستالين عبثاً، بسبب الاحتراس الزائد، وقد كان من الممكن أن يتغنى بأحداث عام 1937م».

القارئ سريع البديهة لا يمكنه هنا أن يتجنب التفكير في تلك الكلمة البسيطة التي يذبح بها سولجينيتسين، وبشكل عابر، أستاذ فن الكلمة: «أن يتغنى». أي أنه كان سيفرح ويبتهج لتلك المفردة البشعة التي أدارها فريق ستالين لإغراق البلاد في بحار من الدماء..

لقد كان صيت سولجينيتسين والإثارة التي أحدثها كتابه الفاضح يشكلان هالة في غاية الضخامة، الأمر الذي أدى إلى دخول الاستنتاجات الشخصية - الذاتية التي توصل إليها الكسندر إيسايفيتش إلى الأدبيات العلمية كحقائق غير قابلة حتى للنقاش. وفي كتاب «الحصيلة اللغوية للأدب الرومي في القرن العشرين» للباحث الأدبي الألماني الكبير فولفجانج كازاك نقراً: «بعد عودته إلى البلاد» وقف جوركي بشكل كامل إلى جانب النظام الموجود، بل وحتى تقدم للدفاع عن الذين حولوا معسكرات العمل الإصلاحية إلى فظائع» (انظر: أ. سولجينيتسين، «أرخبيل الجولاج»، الجزء الثاني، 1974م، ص 61-85). هنا، وكما نرى، بفضل مؤلف «أرخبيل الجولاج» ترسخت المصطلحات القطعية الحاسمة في النقد: «وقف بشكل كامل»، «كان موافقاً في كل شيء مع لينين وستالين»، «جوركي بعد عودته لم يرفع صوته ولو مرة واحدة للدفاع عن الشعب، وعن الثقافة، والحقيقة، والعدل، والقانون»... الخ.

وها هو ديمتري ليخاتشيف الذي عرف جيداً معسكرات سولافكي، ومن

الدائم، وهي بالذات الشيء الذي حركه ودفعه للعودة إلى الاتحاد السوفياتي. وهذا هو أيضا ما لا يريد سولجينيتسين أن يفهمه أو يعترف به.

إن مجد وشهرة ألكسندر إيسافيتش ليس لهما حدود. ولكن حتى جوبيتر نفسه لا يمكن أن تواتيه الرغبة في أن تكون كفة تطرفه أثقل من كفة مجده. وعلى أية حال، فعندما منحوا جائزة نوبل في الآداب لأول روسي (إيفان بونين عام 1933م - أ.ض.) قالت الشاعرة مارينا تسفتايفا وهي تجري مفاضلة، كلمتها الرائعة: «جوركي هو العصر».

ويبدو أنه من الواضح أن لا أحد بإمكانه دفن العصر!

هوامش:

* خطأ حسابي في تحديد النسبة المئوية، وكاتب المقال يسوقه هنا للتدليل على دقة سولجينيتسين أو بالأحرى عدم دقته في الحسابات كما في الإحصائيات التي تنعكس بدورها على ما يورده من حقائق في عمله الشهير «أرخبيل الجولاج»، وبشكل عام في أفكاره حول قضايا عديدة. (أ.ض.).

** هذه «الحكاية» دخلت إلى الأدبيات على لسان يوري تشيركوف في الوقت الذي لم ير هو فيه أي شيء. كما يذكر كاتب المقال. ولكنه سمعها فقط من المعتقلين، وبعد 6 سنوات. (أ.ض.).

دراية ولو بسيطة بتاريخ حياة جوركي يتصعب من العرق. ومع ذلك فلن نقع في مصيدة الانفعال. فبالنسبة لـ«المغالطات»، لا توجد فائدة من الجدل حولها. أما الإفراط في التطرف، فهو بالفعل موجود، وفي كثير من الأحيان بصورة ضخمة. ولكن الملاحظة حول مظهر جوركي بداية من العودة وحتى الوفاة بأنه لم يتغير، فهي ملاحظة غير صحيحة ولا تتطابق مع الواقع. فقد تغير موقف جوركي، تحول إلى الانتقاد، وصار ضد تنامي الذاتية، وضد تقوية التوتاليتارية الستالينية، الأمر الذي أدى إلى مقتله. وهذا ما لا يستطيع، وما لا يريد أن يفهمه أن يعترف به سولجينيتسين. أما بخصوص رسائل العشرينيات، فلا أحد يعرف ما هي هذه الرسائل، ولا من أين أتى بها سولجينيتسين، وبـل وأين هي الآن لكي نطلع نحن أيضا عليها. ولكن تفسير العودة بإنها انتهازية، فهذا يعني قبل كل شيء عدم فهم نطاقات تلك العبقورية الجوركوفية التي وجفها بوريس باسترنك بجملته التي دخلت التاريخ: «الإنسان العابر للمحيطات».

بقي فقط أن نضيف كلمة الباحث التاريخي روبرت كونكفيستا مؤلف كتاب «الإرهاب الكبير»: «كان من المستحيل أن يبدأ هذا الإرهاب أثناء حياة جوركي».

ولكن ما الذي حرك جوركي، ودفعه في واقع الأمر عندما اتخذ قراره بالعودة إلى الاتحاد السوفياتي، فهذا ما استطاع أن يفهمه بشكل جيد معاصروه من المهاجرين مع كل ما كان من تباين واختلاف وتعارض في مواقفه ومواقفهم. وبشهادة أعظم العقول الروسية التي خرجت من روسيا آنذاك، فقد كانت فكرة «تنوير» البلاد هي همه